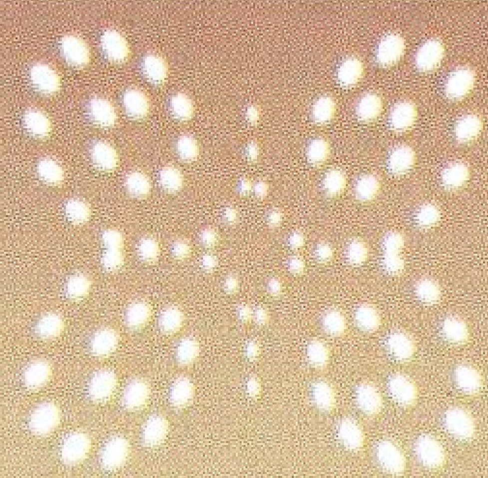
سلسلة الدراسات الأدبية

أزمة مفهوم الأدب في فرنسا

في القرن العشرين

ألبير ليونار

ترجمة: زياد العودة



منشورات وزارة الثقافة
ج. ع. س
دمشق
2002

البير ليونار

أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين

دراسة أدبية

ترجمة
زياد عودة

منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ٢٠٠٢



العنوان الأصلي للكتاب:

LA CRISE
DU
CONCEPT DE LITTÉRATURE
EN FRANCE AU XX^{e} SIÈCLE

أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين : دراسة أدبية = La Crise du Concept de Littérature en France au XXe Siècle / البير ليونار ؛ ترجمة زياد عودة .ـ دمشق : وزارة الثقافة، ٢٠٠١ . ـ ٣٦٠ ص؛ ٢٤ سم.

١ ـ ٨٤٠٫٩ ل ي و أ ٢ ـ ٨٠٩٫٩١ ل ي و أ ٣ ـ العنوان
٤ ـ العنوان الموازي ٥ ـ ليونار ٦ ـ عودة مكتبة الأسد

الإيداع القانوني : ع ـ ١٩٢٦/١٠/٢٠٠١

إهـــداء

إلى زوجــتي التي تـشـاطرني تذوّقَ الجـمــال، والحـاجـةَ إلى الإعجاب بما يستحقّ نظرةً مصفّاة.

إلى أبنائي دومينيك، ودانيـيل، وبول، لكي يواصلوا النّظر إلى «سماءِ الثّوابت» حيث لاتزالُ تلتمعُ الأعمالُ التي لايحدُّها الزّمن.

إلى طلابي الذين علّموني الكثير، والذين أمضيتُ معهم ساعاتٍ لاتُنسى من الحماسة الفكريّة.

أهدي هذا الكتاب المعيش.

إن المعرفةَ التي تطْرِحُ الإعجابَ معرفةٌ رديئة؛ فالذاكرةُ بسببها تحلُّ محلَّ النّظر، ويصبحُ كلُّ شيءٍ مقلوبًا.

أما الإنسانُ الذي يزدادُ ميلُه إلى التحليل التّشريحيّ ازديادًا كبيرًا بحيث يكفُّ معه عن أن يكون إنسانًا، فهو لايرى حينذاك في أجملِ مشيةٍ إلاّ حركةً للعضلات، وشأنُه شأنُ صانعِ الأرغنات، الذي لايسمعُ من أجملِ الموسيقا غير الأصواتِ الصّغيرة لَملامسِ الأرغن.

جوبير

مدخل

يرجع عزمي على كتابة هذا الكتاب إلى سنوات عديدة؛ فقد اطّلعتُ منذ عام ١٩٣٩ على دراسةٍ لجاك ريفيير تحملُ عنوان: «أزمة مفهوم الأدب(١)». وهو عنوانٌ غامضٌ في دلالته، ولا يمكن إلاّ أن يبعثَ على التفكير، وأن يحركَ في الذّهن جملةً من الافتراضات.

لقد كانت قراءةُ تلك المقالة تستجيبُ لما أنتظرُه؛ فريفيير كان يطرحُ إشكاليةَ مفهومٍ معيّن، ويبرهنُ على أن تعريفًا وجيهًا للأدب أمرٌ ممكن.

إن هذا المديرَ للمجلةِ الأدبية الأكثر نفوذًا في فرنسا، والذي كان منصرفًا بكليّته إلى الاهتمامِ بأعمالِ مارسيل بروست، قد كان يرى مستقبلَ الأدبِ في إحياءِ الرّوحِ الوضعيّة، والاتبّاعية الجديدة. وكان يناضلُ ضدّ السّرابِ الذّاتيّ الذي يشغلُ ذهنَ عددٍ زائدٍ عن الحدّ من الكتّابِ الفرنسيين، بعد الانفجار السّوريالي ولم يكن يُقرُّ للكاتبِ بوضعٍ يُعتَبرُ فيه نبيًا ومرُشداً، ولا يتطلّبُ منه إلاّ الاحترامَ الكلّي لمهنته، ولا يتحقّق ذلك بأقلٍّ من الرّجوع إلى تقليدِ التّوازن، وإلى تأكيدِ الفصلِ بين الذّات والموضوع، وإلى الوثوق بقوّةِ الفكر التحليلية، وقدرته على التمييز.

لقد كان ريفيير يقفُ ضدّ الاتّجاه الذي تبنّاه في ذلك العصر عددٌ كبيرٌ جداً ممن أرادوا أن «ينسبوا إلى الكتابةِ والأدب غاياتٍ خارجة عنهما».

بعد الحرب، طرح سارتر من جديد السّؤالَ الحاسم: ما هو الأدبُ؟ ثم أخذ

(١)- المجلة الفرنسية الجديدة، شباط، ١٩٢٤.

الأدب يتطورُ شيئًا فشيئًا بسرعة مذهلة، بعد آخر التماعات الفكر الوجودي؛ ذلك الحدثَ الغريبَ والجديد والذي هو: أن الكاتبَ قد أخذ يُنكر فعاليّته الذاتيّة، ويؤكّدُ، مع جورج باتاي، أن الكتابةَ غير ممكنة، ومع موريس بلانشو، أن الأدبَ يسيرُ إلى نهايته المقبلة، وإلى زواله. وقد وصل الأمرُ بموريس بلانشو، في مجلة «الفضاء الأدبي» إلى الإعلان بأن «الكتابةَ تبدأ، حين تصبحُ اقترابًا من تلك النقطة التي لاينكشفُ فيها شيء، وحيث لايتعدّى التكلّمُ أن يكون، في قلبِ المواربة، سوى ظلٍّ للكلام، ولغةٍ ليست بعد سوى صورةٍ للّغة، ولغةٍ خيالية، ولغةٍ للمتخيَّل، وهي التي لايتكلّمها أحد، وهمس للمستمرّ وللاّمتناه والذي ينبغي أن يُفرَضَ عليه الصّمتُ، إذا ما أرادَ المرءُ أخيرًا أن يسمَعَه أحد.» (غاليمار، أفكار، الصفحة: ٤٨).

إن اللّغة الأدبية تصبحُ «لاكينونةَ الكائن، وكينونةَ غيرِ الكائن» (١).

وفي الوقت نفسه الذي كان بلانشو يطرحُ فيه مشكلةَ الفراغ، وغيابَ الكائن، والموتَ، بعبارات فلسفية أكثر منها أدبيّة، كان يولدُ في فرنسا أدبٌ للتّخييل الصرّف بالمنظور المالارميّ، ونقدٌ جديد تهيمن عليه الألسنيةُ، والعلومُ الإنسانية، والتحليلُ النفسي، وعلمُ الاجتماع، وعلمُ العلامات (السّيمياء)، والتحليلُ الماركسيّ. لقد كان الكاتبُ مهدّدًا من كلّ ناحية، ومجرّدًا من التضليل، ومُحالاً إلى آلةٍ منتجة، ومدعوًّا إلى أن يتخلّى عن دوره كمبشّرٍ بالإنسانية.

أمام هذا الدفنِ للنزعة الإنسانية، عزمتُ على كتابة هذا الكتاب الذي كان يعيشُ على نحوٍ متواضعٍ في وجداني منذ زمنٍ بعيد، وعلى أن أتتبّعَ تطورَّ مفهومِ الأدب من مالارميه حتى فيليب سولير.

نتيجةً لذلك «إليكم الغلطةَ التي ارتكبتُها بصورةٍ نهائية»(٢).

---

(١)- فرانسواز كولان: موريس بلانشو ومسألة الكتابة، باريس، غاليّمار، ١٩٧١. الصفحة: ٧٨.

(٢)- يقصد المؤلّف أن تأليفَ كتابه هذا عملٌ لن يكون ممكنًا أن يتراجع عن عواقبه أبدًا. (م: ز.ع).

إن القرنَ العشرين هو قرنُ النّزاعِ والتّغيرات السّريعة، وكان من المحتّم أن يصبحَ الأدبُ، وهو المجالُ الوحيدُ الذي كان لايزالُ ممكنًا أن تُمارَسَ من خلاله لذّةُ النزعةِ الفردية، ويلجأُ إليه الكائنُ البشريّ، أن يصبحَ بدوره موضوعًا لهجماتٍ مسعورةٍ يشنُّها كلٌّ أولئك الذين يستحضرُ مفهومُ الثقافةِ في نظرهم رائحةَ الجثث.

لقد كان مصدرُ الأزمة، في رأيي، هو بلاجدال، أعمالُ مالارميه الكبرى، ومشروعُه الجنونيّ لبناءِ عالمٍ كلاميّ بحت، مفصولٍ عن أيّ واقعٍ موضوعي.

إن الذي أردتُ أن أحلّله في هذا البحث هو تصاعدُ أزمةٍ نشأت من خلال صحوة نهايةِ القرن، ونزعةِ الانحطاط فيه[1]. إن الحضارةَ الحديثةَ تنهارُ، وقد قتلها الفكرُ، وكبرياءُ المعرفة، وما كان فاليري يسميه: «قدرةَ تغييرِ وتحويلِ الأشياء المادّية والذّهنية كلّها»؛ فهل المقصودُ هو قدرةُ التحريرِ أم قدرةُ الاستعباد؟ فكيف نقولُ للفكر: لن تمضي إلى أبعد من ذلك؟ إن المسألةَ مأسويةٌ، ولكنها وجيهةٌ.

إن الذي شهدنا ولادتَه منذ القرنِ العشرين، وخصوصًا منذ عشرين عامًا، إنّما هو أزمةُ قيمة، ونزعًا لروحانيّةِ المثلِ الأعلى، وانحطاطًا للحضارة، وتعفّنًا للثقافة، فهل نحنُ ماضون نحو همجيةٍ جديدة، أم نحن واقعون في شركها وقوعًا كليًّا تقريبًا؟ إن أوروبا، وريثةَ الفكرِ الإغريقي، والحقِّ الرّوماني والمسيحية تهتزُّ على أُسُسِها، وتترنّح نحو الهاوية. أما أمريكا فهي تشهدُ الانحطاطَ قبل أن تبلغ النّضج. وهناك كتّابٌ يمتهنون الكتابةَ، في تلك الأثناء، ويكتبون عن الكتابة، وضدّ الكتابة، وينشئون الجماعاتِ الأدبيّة التي يتماحكون فيها عن المتناهي في الصِّغر. وحين يفعلون ذلك، يظنّون أنهم يطبّقون العلمَ على مايُفلتُ من متناوله تحديدًا، أو أنهم رسلُ مجتمعٍ جديد، وذلك بأن يعلنوا مجيءَ أزمنةِ المستقبلِ الصّادحةِ بالأناشيد. وهدفي أن أبيّن أنّهم مخطئون، وأنهم يخدعوننا.

---

(١) - هو تيار الانحطاط الذي سبق الرّمزية ومن ممثليه مالارميه وبودلير (م: ز.ع).

سنجدُ إذن في هذا الكتاب دراسةً للمراحلِ الرّئيسةِ لطرحِ مسألةِ الأدب، وتحليلاً لتطوّرِ مفهومه ذاته، من خلال الإشكاليّاتِ النقديّة، والتصوّراتِ الجمالية، وكذلك من خلال الأعمالِ الإبداعيّة، كالشّعرِ الصرف، وشعرِ اللاّشعر، والرّوايةِ الغيريّة، والنقدِ باعتباره تقعيداً للّغة. وكتابٌ من مثل «قواعد» لفيليب سولير يُعتَبَرُ كتاباً نموذجياً في هذا المجال، ويبيّنَ إلى أيةِ درجةٍ يمكن أن يتغيّر مفهومٌ معيّن.

ظننتُ أنه يتعيّنُ عليّ أن أحلّل ما سمحتُ لنفسي بتسميته «البحث عن الماهيات»، كماهيةِ الشّعر، عند هنري بريمون، وبول ڤاليري، وماهيّة الرواية عند جيد، في كتابه «مزيّفو النقود»، وماهيّة النقد، في الإسهامات الهدّامة للبنيوية الأدبية، والنظريات التلكليّة[1]. إن البحثَ عن الماهيةِ علامةٌ من علامات النُّضوب، وتبدُّد النَّفسَ.

لاشكّ في أن المرءَ سيدهشُ حين يتبيّنُ له أن المسرحَ لم يجرِ تناولُه، وهو الذي أسهمَ إسهاماً قوياً في طرحِ مشكلةِ اللّغة على يد يونيسكو، والتساؤلاتِ الميتافيزيقية المأسوية على يد بيكيت، ومسألةَ حتميةِ تحوّلُه الجذريّ على يد أرتو. ولقد أحجمتُ عن قصدٍ مني عن مقاربته. لأنه برغم اعتقادي المستمرّ بأن المسرحَ جنسٌ أدبيّ، فهو أكثر من ذلك حقّاً، إنه عرضٌ، وفي بعضِ تجليّاته، عرضٌ كامل.

أمـا أولئك الذين يمكن أن يأخذوا عليّ أنني أحاربُ طواحين الهواء، ويؤكّدون أنه ما من شيءٍ جديد في «أزمةِ مفهوم الأدب» هذه، فلايسعنُي إلاّ أن أجيبهم بأنِ الأزمةَ التي نعيشُها قد بلغت أبعاداً لامثيل لها قياساً، من ناحية أخرى، للمشكلاتِ الخطيرة التي تطرحُها علينا الحضارةُ التّقانيّة. وقد أقولُ في الحدّ الأقصى، إن التلوُّثَ، والتدميرَ المرعب لنوعية الحياة، في المجتمعات الصّناعية،

---

(١)- تِلْكلْ: نسبة إلى جماعة أدبية كانت لها دورياتها (م: ز.ع).

توازي تفكّكَ الأدب. ففي الحالين، يتعلّق الأمرُ بأزمةِ الإنسان، ونقصِ وعيه، واستخدامه لقدراته استخداماً شاذاً.

إني أسمحُ لنفسي بمواصلة الاعتقاد بأنه كان ثمة توافق، كقاعدة عامة، في القرون الماضية، بين المبدع وحضارته الخاصّة به، والتي كان يشعرُ أنه مقبولٌ ومندمجٌ فيها. إن راسين هو زهرةُ القرن الثامن عشر (القرن العظيم) الرائعة، وروبينس هو زينةُ النّهضة الفلمنكية، وماريفو هو المترجمُ المتميّزُ للحظةٍ رئيسةٍ في تاريخ الفكرِ الفرنسي، وبلزاك هو صاحبُ الرّؤية الاجتماعية في القرن التاسع عشر، أما رامبو، وهارتونغ، وبيكيت وسولير فهم متمرّدون متوحّدون يمثّلون قطيعةً حقيقيةً مع حضارتهم الخاصّة بهم. وهذه القطيعة، ولابدّ من الإلحاح على ذلك، هي ظاهرةٌ حديثةٌ نسبياً ترجعُ إلى التقدّم العلمي والتّقني، وإلى حضارةٍ تُنكر القيمَ الرّوحية. من المؤكد أن اعتراضَ الكاتب واقعةٌ حقيقية عبر التاريخ، غير أنّها اتخذت اليوم مظهراً مأسوياً غالباً. فإذا كان روسّو يعترضُ على مجتمعِ القرن الثّامن عشر، فهو لايعترضُ على الأدبِ، في الحقيقة. إنه يستخدمُهُ بلاريب بوجدانٍ آثم، ولكنه لا يُنكر خصوصيّتَه، وقيمتَه الدّلالية.

كان العملُ الأدبيّ يولدُ قديماً بصورةٍ شبهِ طبيعيةٍ من ضرورةٍ داخلية. أما اليوم، فيُبنى هذا العملُ وكأنه خواء.

ويتنبأ ألان روب- غرييه بأن «الكاتب هو الذي ليس لديه شيءٌ يقولُه»، ويتجاوبُ موريس بلانشو مع هذا القول، مثل رجعٍ له، مؤكّداً العلاقةَ بين الكلامِ والموت. هذا ما يكرّسُ القطيعةَ، ويُعتَبر شيئاً جديداً، من حيثُ الجوهر، حتى وإن كانت هذه الأقوالُ تحملُ معانيَ مختلفةً تمامَ الاختلاف، على لسان روب- غرييه وبلانشو.

ومن المفارقة أن يبدو العملُ، لدى أوّل مقاربةٍ له، منافياً للعقل، وثورياً، ومنفتحاً، وخالياً من المعنى، في اللّحظةِ نفسها التي يتطلّبُ فيها نقداً تأويلياً. ليس

لهذا البحث هدفٌ آخر غير الدفاع عن الأدب. وفي اللحظة التي يُعلنُ العلمُ فيها تسلُّطَه، برغم حياده الظاهري، إنّما يبدو لي من الضّروري أن أذكِّر أولئك الذين يُنكرون ذلك، أو ربمّا يكونون قد نسوه، بأنّ الأدبَ، في أكثرِ معانيه تجرُّدًا، هو عاملُ تهذيبٍ إنسانيّ قويّ، وعاملُ سموّ، وتقدُّمٍ فكريّ، ولا أظنّ حقًا أنه يمكنُ الاستغناءُ عنه، من غير أخطارٍ جسيمة. إن العلماءَ عاجزون عن إنقاذ العالم؛ فالأدبُ وحده إذن -إذ أن الفلسفة تواصلُ موتَها شيئًا فشيئًا- هو الذي لايزالُ يمكننا أن نسألَه عن ماهيةِ الإنسان في تجلياّته الأكثر رقعةً. وليستأ أولئك الذين لم يعودوا يرون فيه غير صراخٍ طفوليّ زائد.

إن نزعةً إنسانيةً معينة، صافيةَ السّريرة، مثلها مثل ثقافةٍ نخبويةٍ معينة قد ماتتا اليوم. وأنا موافقٌ على ذلك، فليست المسألة هنا في أن نخرجهما من رقادهما النّهائي. وما أرفضُ قبولَهُ هو أن يكفّ الأدبُ عن أن يكون خطابًا على الإنسان. وموريس بلانشو هو الذي يوافقُ مع ذلك، برغم فكرِه المتشائم، ولاهوتِ الصّمت لديه، على أنه لامجالَ لإنكارِ النّزعةِ الإنسانية، شريطة أن نُقرَّ بها في الموضعِ الذي تتخذّ فيه صيغتَها الأقل خداعًا: وليس إطلاقًا في مواضع التسلّطِ، والقانونِ، والنّظامِ، والثّقافة، والعظَمة البطولية، وليس إضافةً إلى ذلك، في نزعتها الغنائيّة، نزعةِ الصُّحبةِ الطيّبة، بل كما أوصلتْ إلى تشنُّجِ الصّراخ. . . . » (الحديث اللانّهائي، الصفحة: ٣٩٣)[1].

إن عظمةَ فرنسا، وعظمةَ أدبها هي في أنّها كانت ولا تزالُ، برغمِ كلّ شيء، بلدَ المؤلّفين الأخلاقيّي النّزعة، والكتّابِ المسؤولين عما هو إنساني، عبر القرون كافّة. ففي هذه النّزعة، يلتقي جان روستان ومارسيل جوهاندو مونتيني وجوبير، ويلتقي ألبير كامو لاروشفوكو، وشارل ديبوس أميل، وبيير إيمانويل أغريبا دوبيني، ويونيسكو موليير.

(١)- انظر: فرانسواز كولان، وفي المرجع المذكور سابقًا، الصفحة: / ٢٢٥/ .

طالما هناك بشرٌ، فستكون هناك ضمائرُ لا تجدُ الراحةَ إلاّ بعد أن تُشهِرَ الكلام، كلَّ الكلام الذي يعرفُ كلُّ إنسانٍ يكتبُ قدراتِه الهائلة في الخيرِ كما في الشرّ، أما الكلامُ فجوهريّ، حتى لو كان الأدب أولاً هو ميدان الأسطورة، وموطنُ الخيال، وما ليس جوهريًّا حيث تنكشفُ في النهاية حقيقةُ الأكاذيب.

لايزالُ بإمكانِ الوجداناتِ البشريةِ كافّة، ولسوف يمكنُها دائمًا- وهذه معجزةُ الأدب- أن تستزيدَ على الدّوام بما تأتيها به وجداناتٌ مُخصَبةٌ أخرى، لأنّ الجمال معْدٍ.

القسم الأول
أصولُ الأزمة

لايمكن للنّفي أن يتحقّق إلاّ

انطلاقًا من الواقع الذي يرفضُه هذا النّفي.

(موريس بلانشو)

إن من يظنُّ أنه يكتبُ لكي يدمِّر الكتب كافّة

إنما يكتبُ كذلك لكي يُقرأ.

(غايتان بيكون)

الفصل الأوّل
أصول أزمة مفهوم الأدب عند مالارميه

الواقعُ هو الذي لايشبهُ شيئًا.
بول فاليري

إن ما يثيرُ دهشتَنا، حين نتفكّرُ في تاريخِ الشّعرِ الفرنسيّ وتطوّره، هو أن هذا الفنَّ الأدبيّ الذي يرتبطُ بأولى تمتمات الكلام المعبّر في الحضارات كافّةَ، لم يفلحْ قط في أن يفرضَ نفسه حقًا على الشّعب، ولافي أن يصبحَ في متناولِ الجمهور، خلافًا لما حدَثَ في بلدان أخرى، كإنكلترا وألمانيا وروسيا. ولقد كان بودلير مُحقًّا حين اتّهم العبقريةَ الفرنسيّةَ بفقدان الحساسيةِ تجاه الشّعر، وبأنها تضمرُ له كراهيةً موروثةً، وتدينُ لديه مقاصدَ هدّامةً. إذ أنّها لا تقبلُ، في نهايةِ الأمر، إلاّ ذلك الشِّعرَ الامتثاليّ، الشّديدَ الارتباطِ بالنّثر، وبالنّزعة التّعليمية. وهو الشّعرُ الذي يبذلُ قصاراه، ولكن دون طائل، لكي يتحرّرَ من نَظْمِ الأفكار العامّة، ومن الميلِ إلى البلاغة، وإلى التفخيمِ الهيغولي[1]، ومن تمريناتِ الوصفِ والقصِّ التي يواظبُ عليها الكتّابُ، وهي التمريناتُ العزيزةُ على شعراءِ البارناسِ، الباردي القلوب وعابدي الجمال التّشكيلي، وعقائديّي النّزعةِ الوضعيةِ والنزعةِ العلموية، والذين كانوا يبُهجون مجتمعًا بورجوازيًا تائهًا في عصرٍ صوفيّ زائف.

ولئن كان العصرُ الوسيطُ عصراً غنائيًا عظيمًا، مع أن الفعاليّةَ الشعريةَ فيه غالبًا ما كانت تروقُ لها على نحوٍ مفرط، مسالكُ نزعةِ التّعمية والغموض، وحتى النّزعة الباطنية، فلسوف نشهدُ، بدءاً من القرن الخامس عشر، نضوبَ ينابيعِ الشّعرِ

---

(١) - نسبة إلى فيكتور هيغو. (م: ز.ع).

المتدفقة، وسيأخذُ الشّعراءُ بالخلط بين الشعرّ، والألعاب الذّهنية الماهرة، وبين الشّعر والبلاغة، وبين الغناء وتكاثرُ الأشكال الخادع، والذي هو، بلاشكّ، لعبةٌ عاليةُ المستوى، ولكنه لا يكشفُ عن أيّة ضرورةٍ داخليةٍ نابعةٍ من وجوده.

وبعد انتفاضة عصر النّهضة التي نشهدُ فيها رونسار وهو يجاري أناكريون وهوراس، ونرى دوبيلّي، وهو يدافعُ عن علم جمالٍ جديد، وشعراء البلياد(١) وهم يستنفدون أنفسهم في التّحذلق، وفي فنٍّ مبنيّ على مسلّمة المحاكاة، يأتي ماليرب، كنحويّ متشدّد، ومحلّلٍ عقلانيّ، ليقتلَ الشّعر في مهده، فيعيّن له مهمةَ التّعبير عن أفكار عامّة، وذلك من خلال صبّها في قالبٍ موقّعٍ ورنّان، وحتى أن الأمر قد وصل، في بلد ديكارت، إلى اعتبار النّثر ذا كثافةٍ شعريةٍ تفوقُ البيت الشّعري، ولابأس من أن نشيرَ إشارةً عابرة إلى أن هذا أمرٌ لم يكن بالإمكان تصوّرُه إلاّ في فرنسا، بلد الوضوح والعقل. والحقيقة أن هناك طابعاً غنائياً، عند باسكال وبوسوييه أكبر من الطّابع الذي نجدهُ في التمرينات الباهتة، تمرينات شعراء القرن العظيم(٢)، وناظمي الأشعار الرّديئة من سلالة فولتير، ثم ينبثقُ الانفجارُ الرومنسي بصورةٍ عجيبة: إنه الشكوى الرقيقةُ، شكوى لامارتين في «تأمُّلاته»، وموسيقا دوفينيي المفعمة بالأفكار، وسيلُ فيكتور هيغو الكلامي، وخيالهُ المقتدر، وسحرُ جيرار دونيرفال، ورؤياهُ الحلميةُ. وأخيراً، بعد تجدُّدٍ للذّوق التقليديّ الذي يجري التعبيرُ عنه من خلال الأشعار المتقنة، أشعار الشّعراء البرناسيين التي لا انفعالَ فيها، ويظهرُ فجأةً بودلير «التوافُقات» التي سيخرجُ منها جيلُ الرّمزيين برمّته، كرامبو، وفيرلين، ومالارميه، والشّعراء الأقل شأناً، من مثل لافورغ، وألبير سامان، والذين جعلوا الرّمزية، حسب قول ألبير تيبوديه، تصبحُ في متناول المقاطعات الفرعية.

---

(١)- أي، الكوكبة، وهي مجموعة من الأدباء والشعراء (م: ز.ع).

(٢)- أي: القرن الثامن عشر. (م: ز.ع).

إن الحقيقةَ البارزةَ في هذا الاستعراضِ السّريع أكثر من اللاّزم، وغير الكافي بالضّرورة، من جراءِ اقتضابه المفرط، هي أن الشّعرَ الفرنسيّ لم يصلْ إلى نضجه، ولا إلى أعلى تعبيرٍ غنائيّ له إلاّ عند نهاية القرن التاسع عشر، أثناء المرحلة الرمزية. وفي اللّحظة التي يبلغُ الشعرُ فيها أوجَهُ، وقمّةَ تعبيره، ينقطعُ نهائيًا عن الجمهور الكبير، لأنه قد اختار الطّريقَ الصعبةَ، طريقَ الإبهام. ولأنه قد تحقّق باعتباره فنًّا مكرّسًا بكليّته للكشف عن ماهيته، وللطموحِ لأن يصبحَ وسيلةً حقيقيةً للمعرفة، وتفسيراً أخيراً للُّغزِ الذي يشكلّه الإنسانُ. ويصيبُ ريمون أرون إلى حدٍّ كبير، إذ يذكّرنا بذلك قائلاً: «إن الإنسانَ يتجرأُ على أن يطلبَ من الشّعر حلاًّ لمشكلة مصيره»[1]. وقد وُلدت أسطورةُ الشعرِ الحديثة، وفي أفقها محاولةُ ما لا رميه غير الممكنة لتحقيق «تفسيرِ أورفيوسي[2] للأرض، والذي هو واجبُ الشاعرِ الوحيد، واللعبةُ الأدبيةُ المثلى»[3].

إن هذه الأسطورةَ الحديثة، أسطورةَ الشعر التي وُلدت مع نيرڤال، وبودلير، ورامبو، سوف تسير قُدُمًا نحو اللاّإبلاغية، عن طريقِ البحثِ المتحمسِ عن واقعٍ نوعيّ سيكون الشاعرُ وحدهُ قادراً على أن يعزلهِ من خلالِ نقاءِ تعبيره. إن اللجوءَ المستمر إلى لغة عذراء، ومخالفةٍ للمألوف، ومبنيةٍ على المجاز والرّمز، وموغلةٍ في الغموض أكثر فأكثر، سوف يحكمُ على الشعر بالإبهام الذي هو نتيجةُ علم جمالٍ مؤسّسٍ أولاً على البحث عن التعبير، والتوفيقِ بين الكلمات، والأصداء الصوتيّة. لقد غدا الشعر، حسب تعبير بول ڤاليري «لغةً في اللّغة»، ولسوف تبعدهُ السّوريالية تدريجيًّا عن الواقع بقدر ما تثبُت، مع بروتون، قدرةَ الشاعر على خلقِ واقعٍ جديد، هو واقعٌ فوقيٌّ نابعٌ من هذيانِ الخيال واللاّشعور، ولكنه ناتجٌ في معظمِ الأحيان عن الكتابةِ الآلية، وهي فعاليةٌ مصطنعةٌ وواعية.

---

(١) – مارسيل أرون: من بودلير إلى السّوريالية، باريس، مكتبة جوزي كورتي ١٩٤٧، الصفحة: ٤٧.

(٢) – نسبة إلى أورفيوس في أساطير الإغريق، والملحمة الهوميرية، وتُستخدمُ هنا للدلالة على المعتقدات والأسرار التي تنسب إلى أورفيوس، ومنها تحولاتهُ المتعاقبة من أجل تحرّر الروح. (م: ز.ع).

(٣) – رسالة إلى ڤيرلين (١٨٨٥).

وترجع كلُّ هذه التحولات في أصلها إلى الأعمال الشعرية والنقدية لبودلير، الذي لن يوفى حقَّه من الكلام عليه، باعتباره الشاعرَ الذي حدّد وجهةَ الشعرِ الحديث تحديداً نهائياً. ولئن صاغ، بعد الرومانسيين الألمان، نظرية تدورُ على رمزيّةِ الكون، ودافع عن تفسيرٍ صوفيٍّ للطّبيعة، وهذه النظرية، وهذا التفسير يجدان أفضلَ تسويغٍ لهما في قصيدة «التّوافقات»؛ فلاينبغي أن ننسى أنه، باعتباره شاعر التّعزيم، والسّحرِ، والعرافة التّذكُّريّة، يُعتَبرُ المنذرَ المباشرَ بمجيء مالارميه، فنّان اللّفظة، وعابدِ الكلمة. غير أنه كذلك في صراعٍ مع مشكلةِ الثنويّة؛ فهو أولاً الشاعرُ الذي ينشدُ بلاكللٍ تمزُّقَ الإنسان بمواجهة عالمٍ يرفضهُ هذا الإنسان، ومن هنا، فقد تكوّن لديه من قبل إحساسٌ بالقلقِ المالارميّ، أمام المطلقِ والعَدَمِ، وأمام الوجودِ وعدم الوجودِ، والخير والشّر، والله والشيطان، والمثل الأعلى والهاوية. لقد عاش بودلير هذه الثنويّةَ المأسوية، وعبّر عنها في ديوانه: «زهور الشّر»، من خلال نبراتٍ ممزّقةٍ، ولكن برضّى مَرَضيٍّ أيضاً. ويبدو أن موضوعةَ الهاوية لديه تطغى على موضوعةِ المثل الأعلى. وقد وصل، نتيجة لهذا البحث، إلى اليأسِ الذي وصل إليه مالارميه، حين كتب: «ضربةُ حظّ لاتلغي الصُّدفة أبداً.».

بعد المحاولة الثنويّة لبودلير الذي سيغرقُ أخيراً في العدم، سوف يكون على الشاعر القحّ الذي هو مالارميه أن يحاول، من خلال سعيٍ متواصل، أن يحلَّ تناقضَ الأنا والكون، ولسوف يندفعُ سريعاً جداً إلى إيجادِ حلٍّ لمشكلةِ خلق الكون، من خلال البناء المثابر لشعرٍ ميتافيزيقي يؤسِّسُهُ على البحثِ عن المطلق، وعن مطلقٍ يتعذّرُ الإمساكُ به دائماً، ولايصلُ إليه أحدٌ قط، لأن المطلقَ يقعُ بعيداً عن متناولِ المبدع، أيّاً كان. وسيكونُ الإخفاقُ المريرُ والعجزُ هما مآل هذا البحث الذي يتجه إلى تعالٍ غير ممكن، وإلى إضفاءٍ كلّي لصفةِ القداسةِ على الأدب؛ فتغدو الكتابةُ فعلاً دينياً، ومحاولةً شاملةً لكلّ العناصر، بانتظار أن يرسم لها رولان بارت وظيفةً غير متعدّية. إن تعيين غاياتٍ متعاليةً لفعل الكتابة، ورؤيةَ إمكانيةِ كشفِ

النّقاب عن معنى العالم في هذا الفعل، تلك هي حقًا الفكرةُ المستحوذةُ التي عذّبت ذلك العقل المتفوق الذي تُلازمه رؤيةٌ تتركّزُ على ثُنائيةِ المطلق والمحتمل. وقد حدثت القطيعةُ بين الأعوام ١٨٦٩-١٨٧٠، بعد المحاولاتِ الشّعريةِ الأولى التي تطبعُها المعاييرُ الجماليةُ البرناسية. وقبل ذلك، في أيار ١٨٦٧، ينبثق حجرُ فلاسفة مالارميه من ضبابِ الوعي: «لقد عكَفَ فكري على التفكير في ذاته، وتوصَّلَ إلى تصورٍ صافٍ»[1] إن تفكيري، الذي كان مشغولاً بكليّةِ الكون، وكان متراخيًا، أخذ يفقدُ وظيفتَهُ الطّبيعية؛ فلقد أحسستُ بأعراضٍ مقلقةٍ جداً سببّها لي فنُّ الكتابة وحده»[2]. وبعد مضيّ بضعة أيام، وفي ١٨ شباط، باح بمسارةٍ جوهريةٍ أخرى لهنري كازاليس «كان لابدّ من ذلك، فدماغي الذي اجتاحَهُ الحلمُ، وامتنع على وظائفهِ الخارجية التي لم تعدْ تحرّضُهُ، كان يسيرُ نحو الهلاك من جرّاء أرَقه المستمرّ، ولقد تضرَّعتُ إلى الليل العظيم الذي استجاب لي، فبَسطَ ظلماته. وانتهت المدة الأولى من حياتي؛ فالوعيُ الذي تُعييه الظلمات يستيقظُ ببطء، مكوّنًا إنسانًا جديداً، ولابدّ له أن يعثرَ على «حلمي» بعد خلقْ هذا الحلم. ولسوف يدومُ هذا بضع سنوات يتعيّنُ عليّ خلالها أن أعيشَ مجدّداً حياة البشرية، منذ طفولتها، وهي تعي ذاتها»[3].

أمِن الممكن أن نكشِّفَ جوهرَ العالم في البلّور الصّافي لكلمةٍ ما، وحتى لبيتٍ شعريّ، دون أن نتعرّضَ لخطرِ الاصطدام باللاّوجود، ودون أن نصل إلى الصّمتِ النّهائي، صمتِ الصفحة البيضاء؟ أيكون الشاعرُ قد خُلِقَ إذن لينشدَ الغياب؟ وإذا ما انقطعَ الشّعرُ عن الحياة، انطلاقًا من هاجسِ اللاّشخصية، والبحثِ عن تطلُّبٍ يستحيلُ بلوغُه، أو إذا قلنا بصورةٍ أفضل؛ إذا ما انقطع عما هو حيويّ، لكي يصل

(١) - رسالة إلى هنري كازاليس، ١٤ أيار، ١٨٦٧.

(٢) - مالارميه: أحاديث عن الشّعر، رسالة إلى هنري كازاليس، ٤ شباط ١٨٦٩، موناكو، طبعة لوروشيه ١٩٤٦، الصفحة: ٨٦.

(٣) - المرجع المذكور، الصفحة: ٨٧.

فقط إلى تضمين اللّغة مفاهيمَ متعاليةً صرفة، وتحليلات لوجدانٍ معذّبٍ يقعُ فريسةً لاستبطان يؤولُ إلى التّلاشي الذهنّي الأكثر خفةً، إذا كان الشاعرُ هو المبدعُ الكامل الذي يظنُّ نفسه قادراً على الإمساك بالكلّية، من خلال عملية إيحاءٍ سحرية، فهو يجازفُ، في نهاية طريقه، بالوصول إلى الفراغ. وهذا الفراغ، وهذا العدمُ اللذان تعرّفهما رامبو، حين تخلّى عن الشّعر، في سبيل العمل، عندما أصبح مهرّبًا في الحبشة، هما اللذان أراد مالارميه أن يتخطّاهما، حين رفضَ الإقرارَ بعجزِ الشاعر في الوصول إلى الواقع المطلق، حتى وإن كان يمتلكُ القدرةَ على «منحِ الاستبصار»، وعلى إظهارِ عوالم جديدة، لأن الفعالية الشّعرية، بعدّها أولاً تعبيراً، وبنًى شكلية، تطالبُ بالحقّ في خلقِ صنوٍ للعالم، في خلقِ عالمٍ موازٍ يكون صدقُه واقعيًا. وإن انتصارَ الشّكل الذي لاعيبَ فيه، والصياغةَ الموثوقةَ للغةٍ ناصعةٍ، والإدراكَ العالي للقيمة السّحرية للكلمات، وللأصوات وفنّ التوفيقات المخالفة للمألوف. أي، باختصار، الكيمياء الكلامية التي يُعتَبر مالارميه ممثّلها الأبرع، لم تؤدِّ، في الواقع، إلاّ إلى إبهامٍ متعجرف، وإلى توحُّدٍ مأسويّ مكرّسين، بعد كلِّ حساب، إلى إرضاءِ بعض المبرّزين في الأدب، أو في الفلسفة أي المختصّين في التفسير، ومبلّغي المعنى، وبهلوانات نادي التأويل.

إن المبدعَ الذي كان يؤكدّ أن «العالمَ قد تكوّن ليؤول إلى كتابٍ جميل»، قد ألفى نفسه من جديد أمام مأزقِ «قطعةِ الزّينة المبطلة التي لاجدوى من صوتها» أي، أمام موتِ الأدب. وهذا أفضلَ ما يمكن أن يدلّل على أن قطيعةً تحدثُ هنا، فتبدأ نقطةُ اللاّعودة. وفي تاريخ التفكُّك التدريجيّ للأدب؛ فإن المشروعَ المجهضَ مشروعَ مالارميه، وبرغم عظمته، ونجاحاته الباهرة، يدقُّ أجراسَ الحزن على الإنساني، ويجمّد دورَ ما نسميّه الكتابة، بالتعارض مع الأدب، منذ عشر سنوات كاملة؛ فمفهوم الأدب يتضمّن وجود شخصٍ مدرك للخطاب، بينما يصبح اليوم من المناسب إخلاؤه من السّاحة لصالحِ النظام اللغوي، ولصالح اللاّشعور، والحتميات الاجتماعية المنتجة للمعنى.

لقد بيّن فيليب سولير، من خلال دراسة لامعة عن مالارميه، ولكن لايمكننا أن نقبل استنتاجاتها، الموقفَ المفتاحيَّ لمالارميه كمفصلٍ من مفاصلِ أزمة الأدب:

«يبدو، على أية حال، أن الولادةَ الواعيةَ لمفهوم «الأدب» (والتي يمكن أن نحدّدَ تاريخَها تحديدًا دقيقًا جداً، في النّصفِ الثّاني من القرن التاسع عشر، عند منعطفِ الحركة الرومنسية، ومن خلال أسماء معينة، من مثل أسماء فلوبير، وبو، وبودلير). يبدو أن هذه الولادةَ لاتزالُ بالنسبة إلينا، غيرَ قابلةٍ للتفسير إلى حدٍّ كبيرٍ، وضمن كوكبةٍ من الأسماءِ التي تضمُّ: لوترينامون، ورامبو، وريمون روسّيل، وبروست، وجويس، وكافكا، والسّوريالية، ومن ولُدَ معها، أو احتكّ بها، فإن مالارميه يشغلُ، كما يبدو لنا، مركزًا مفتاحيًا، وكأنه على مسافة متساوية مع الآخرين جميعًا. وهذه الكوكبةُ ليست متنافرةً بالقدرِ الذي يمكن أن يظنّه المرءُ في بادئ الأمر؛ فهي تنتشرُ على أساسٍ فلسفيّ وجماليّ قد تعرّضَ للبلبلةِ على يدِ ماركس، وكيير كيجارد، ونيتشه، وفرويد (وعلى يدِ الألسنية فيما بعد) وعلى يد مانيه، وسيزان، وفاغنر، ودوبوسّي- وهو أساسٌ يرجعنا بحدٍّ ذاته إلى حدوثِ تغيّرٍ علميٍّ واقتصاديّ وفنيّ لاسابقَ له. ونحن نقولُ إن مالارميه يشغل في هذه الحركةِ موقعًا تنويريًا، لأننا نظنّ أن تجربتَه في اللّغةِ وفي الأدب، وطرحَهما للمناقشة بصورةٍ متبادلة، والعرضَ الذي قدّمه عنهما، هي الأكثر وضوحًا وجلاء»(١).

ويقول لنا سولير أيضًا إن السؤال: «ماذا يعني هذا؟» أمام مشهد العالم، يستدعي الردَّ التّالي: «هذا شيء يُكتَبُ». ذلك هو حقًا مايطمحُ إليه مالارميه حين ينكبّ على عمله التغييري. ولكن إذا صار الأدبُ محاولةً بروميثيوسية لبلوغِ عالمٍ ما ورائيّ مفترضٍ، من خلالِ أسلوبِ بناء لأشكالٍ لا يمكن تخطيها، من حيث اتقانُها ليس أكثر؛ فلن يكون بعد ذلك تجربةً وجودية، وطريقةً ليتحقق فيها بأن

(١)- الأدب والكلّية» في كتاب لوجيك (المنطقيات)، باريس، طبعة دوسوي، ١٩٦٨ الصفحة: ٩٨.

ينطق عن نفسه، بل تمريناً سامياً لما أسميتهُ أعلاه كيمياء الكلام. إن لهذا البحث عظمتَه، وقد ضحّى آخرون كثيرون بقواهم في سبيله فعلاً. ومع ذلك؛ فمن المستحيل ألاّ نرى فيه دلالةً على انحرافٍ سيقودُ الكاتبَ، من جيلٍ إلى جيل، إلى التخلّي عن مهمته كوسيطٍ لحقيقةٍ فردية حصراً بلاشك. ولكنها حقيقة إنسانية أولاً، وثمرةُ اختيارٍ حرّ في متاهةِ الشكوك. إن المقصودَ هو أن نعرفَ إن كان الشعرُ وسيلةَ معرفةٍ وحسب، وإن كان التفسيرَ الأخيرَ والوحيدَ للإنسان وللكون، وإن كان التّصفيةَ الموفّقةَ التي تصنعهُا الكلمات، والتأليفَ فيما بينها، أو إن كان، من خلالِ كلامٍ متفرّدٍ وفردي، أكثر من خطابٍ، وأكثر من لغةٍ تُلقى كغذاءٍ ثقافي للمختصّين بالتفسيرات، وللذين يزيلون القشورَ عن التراكيب.

لقد وُلد مع مالارميه نوعٌ من دينٍ للأدب بعدّه فعاليةً تبدُّلية، وكتفسيرٍ أخير للواقع وللخليقة، وبحثٍ عن معنى اشتماليّ، وكيمياء تحويليّة. وتغدو الفعاليةُ الأدبيةُ تفكيراً يدورُ على ماهيّةِ الشعر، ويصبح الشعرُ شعراً للشعر، ويفتحُ الطريقَ أمام النظريّين المحدثين، نظريي فنٍّ حديثٍ للشعر، من بريمون إلى جيرار جونيت ويغدو الهمّ الأولَ العزيز على مالارميه يتمثّل في إفراغِ النصّ الشعري من كافة الشوائب التي تحجبُ النواةَ الجوهريةَ للشعر، كما لو كان من الممكن أن نسلّم بأن عزلَ مادةٍ صافية كيميائيًا في جوهرها أمرٌ مرتبطٌ بقدرةِ الإنسان، بحيث تصبحُ هذه المادّة هي ذلك الجوهر نفسه، وهو في حالة بكارتِه التي لا تقبلُ النّقصان.

لقد أمضى مالارميه حياتَه، وهو يحاولُ أن يعثرَ على أساسٍ مُرضٍ للفعاليةِ الأدبية التي كان ينظر إليها أولاً بعدّها باطلةً، وخادعةً، وغير حقيقية، وتافهة، ومستحيلة؛ فبنى نظريةً أدبيةً تقومُ على التخييّل الصّرف، وليس على تمثيلِ الواقع، انطلاقًا من الماديّة الفلسفيّة الأكثر إثارةً لليأس. ولقد بيّن جورج بوليه بصورةٍ رائعةٍ

مـسارَ الفكرِ المالارميّ، وانهيـارَه، انطلاقًا من تفكيـرٍ[1] مبنيّ على القـدرة الكليّة للتخييل الذي تنتجهُ الكهرباءُ الكلاميةُ القادرةُ وحدها على أن تعارضَ العدم، وهو الواقعُ الوحيدُ، بما يسميه الشاعر «أكاذيبه المجيدة»، بيد أنه كان يتعينُ على مالارميه، لكي يصل إلى ذلك، أن يُنكِر ما كان يؤكدّه بقوّة، وهو الواقعُ الوحيدُ، واقع المادّة. «إن فعلَ الرّفضِ المبالغِ فيه هو فعلُ إبداعٍ» - إنه فعلُ إبداعٍ، انطلاقًا من لاشيء تقريبًا؛ فمن خلال تظاهرُي بأنه لاوجودَ لشيء، أجعلُ نفسي وحلمي موجودين»[2].

لا يمكن للأدب، من ناحيةٍ منطقيةٍ بحتةٍ، أن يكون موجودًا؛ فهو ليس أكثر من حلمٍ لاقوام له، ولكن مالارميه، انطلاقًا من اختيارٍ ذهنّي يتمثّل في تسويغِ مشروعيةِ التخييل، وفي التأكيد، نتيجةً لذلك، على الوجودِ الحقيقيّ لما هو زائف، وعلى عدمِ وجود ما هو حقيقيّ، يصلُ، عبر درجاتٍ متعاقبة، إلى الاستنتاج «بأن الأدبَ موجودٌ، وإذا شئنا، فهو موجودٌ بمفرده، باستثناء كلّ شيءٍ آخر»[3].

إن القصيدةَ إذن هي نتاجُ الإرادة الصّرف، نتاجُ الوعي الفائق لذلك الذي قرّر أن يستبدلَ بالصفحةِ البيضاء صفحةً سوداء، وأن يملأ الفراغات، وأن يتوحّد على هذا النحو، بأناه، من خلال لعبة رفيعة المستوى. فيتّخذُ التخييلُ شكلاً بفضل عملٍ مثابر، ولكنه يولّد فعلَ إبداعٍ حقيقيًّا، تكون واقعيتهُ مكنونةً في سرابِ الكلمات.

مهما يعلنُ مالارميه عن «التواري التعبيري للشاعر الذي يتخلّى عن المبادرةِ للكلمات، عن طريق تصادمِ تباينُها الذي يجري تفعيلُ حركته»[4]، يبقى أن الشاعرَ هو ذلك الذي يعكسُ أناه، وبفضل قوّته الخلاقة، يبدعُ عالمًا حقيقيًا يهبهُ للعدم.

(١)- ترجمة لكلمة: COGITO اللاتينية: «أنا أفكر» المأخوذة عن مقولة ديكارت الشهيرة: أنا أفكر، إذن، أنا موجود. (م: ز. ع).

(٢)- المسافة الداخلية، باريس، بلون، ١٩٥٢، الصفحة: /٣٣٥/.

(٣)-« الموسيقا والحروف»، في الأعمال الكاملة، باريس، طبعة لابلياد، ١٩٤٨، الصفحة: ٦٤٦.

(٤)- المرجع السابق، الصفحة: ٣٦٦ (أزمة الأبيات الشعرية).

لاشكّ أن الإبداعَ الشعري لعبةٌ، ولكنها لعبةٌ تقود الشّاعر إلى الامتزاج بإبداعه، وإلى أن يتعرّفَ نفسه كفكرة «رافضة للمادّة، وإلى أن ينتشي بالإنشغال بالإبداع الذي يبدو سامياً، وأن يُحرزَ النجاحَ بواسطة الكلمات»[1]، وأن يُعلن الاعتقادَ الأساسيّ الذي يحمله عن المبدع ومفادُه: أن الكتابةَ هي أن ينجحَ المرءُ في أن يكشف نفسه لنفسه، وأن يُثبتَ، من خلال ممارسة التفكير نفسها أن وجودنا يسوّغ ذاته، ويجدُ مستنداته العميقة، حتى لو توارى الفردُ لمصلحة الوجود اللاّشخصي الذي «ينشئ لعبةً معينةً تؤكدُ التخييل»[2] عن طريق اللغة.

إن البحث عن «النقاء المركزي» الذي يستحوذُ على مالارميه، يأتي بعالمٍ مضادٍ بعدّه واقعاً وحيداً ينفي العوالم الأخرى كافّة. وليس لهذا العالم المضاد من وجودٍ إلاّ عن طريقِ اللّغة، وفي اللغة. فيتحقّقُ التخييلُ الشّاملُ، والعمل الفنّي الصّرف يبرزُ إلى الوجود. لانفتقرُ إلى النّصوصِ المالارمية التي تدورُ على وظيفة الشاعر كخالقٍ لعالمٍ متعال: «ثمة فنّ (نُضرمُ جمرتَه) هو الفنُّ الوحيدُ أو الصّرفُ والذي يعني أن الإبانةَ هي الخلق: فإن ما يعطّلها هو أن نضيف أن هذا الخلقَ قد كان معجزةً، ولم يكن حتى شيئاً آخر، فطالما هناك وجودٌ لهذا الفن، فهو لايسلّمُ بأيةِ بداهةٍ ساطعة غير بداهةِ وجوده»[3].

أو أيضاً:

«إن الحروفَ في حقيقتها هي تلك المتابعةُ الذهنيةُ التي يقوم المرءُ بها بعدّها كلاماً لكي يحدّد الأشياء، أو ليقدّم الدّليلَ، تجاه ذاته، على أن المشهد يستجيبُ لفهمٍ تخيلي في حقيقةِ الأمر، وبأملِ أن يتمرأى فيه»[4].

---

(١) - المرجع السابق، الصفحة: ٣٦٩ (فيما يخصّ الكتاب).
(٢) - المرجع السابق، الصفحة: ٣٨٠ (الكتاب، أداة روحية).
(٣) - المرجع السابق: الصفحة: ٢٩٥ (مرسوم بالقلم في المسرح).
(٤) - المرجع السابق: الصفحة: ٦٤٨ (الموسيقى والحروف).

وأخيراً:

«أقول: زهرة! وبعيداً عن النّسيان الذي يُقصي فيه صوتي أيَّ تحديدٍ لها، بعدّها شيئًا آخر يختلف عن أكمامِ الزّهرة التي نعرفها، ترتفعُ بصورةٍ موسيقية، الفكرةُ العذبةُ ذاتها، والغائبة عن كلّ الباقات»[1].

إن التأليفَ البارعَ بين كلماتٍ ذات معانٍ بكر هو الذي يولّد المعنى أخيراً: «أستخرجُ هذه السوناتا[2] من دراسةٍ يدورُ مشروعُها على الكلام: إنها سوناتا معكوسة، أعني أن المعنى، إن كان لها معنى (بيد أني قد أجدُ العزاءَ فيما هو خلاف ذلك، بفضلِ الشُّحنة الشّعرية الكامنة في تلك السوناتا، كما يبدو لي)، يستدعيه سرابٌ من الكلمات نفسها»[3].

سنرى، فيما بعد، أن بعض الرّوائيين سيكتبون روايةً قيدَ التأليف، فينضمّون على هذا النّحو إلى التيّارِ القوي، تيارِ المماحكة في مسألةِ الماهيّات، والذي أطلقه مالارميه. إن الرّوائي الذي يكتبُ روايةً قيدَ التأليف، أي الرّواية الصّرفة، ينتهي به الأمرُ إلى أن ينسى كتابةَ روايةٍ حقيقية، لأن الرّوائي أولاً هو شخصٌ يؤمن بالحَدَث، وبالتخييل، وتنتهي قدراتُه الخلاّقةُ والتخيليّةُ الواسعة إلى التغلّبِ على الأفكارِ النقدية المسبقة. ولقد كان أندريه جيد ضحيّةَ ضروبِ السّحرِ المؤذي التي أطلقها حين أرادَ أن يكتب هذه الرّوايةَ الصّرفةَ التي اتخّذت شكل: «مزيّفو النقود»[4]. إنها روايةٌ بلاشك، ولكنها روايةٌ مخفقةٌ. وكذلك الأمر، فإن الشاعر الذي يشرع

---

(١) - المرجع السابق: الصفحة: ٨٥٧ (قبل القول أو بحث في الكلمة، لرونيه غيل).

(٢) - قصيدة من ١٤ بيتًا (م: ز.ع).

(٣) - أحاديث عن الشعر: مالارميه، رسالة إلى كازاليس، ١٨ تموز، ١٨٦٨، موناكو، طبعة دو روشويه، ١٩٤٦، الصفحة: ٨٣.

(٤)- حول هذه المسألة الرئيسة، مسألة أولوية الخيال المبدع في الرواية، من المناسب أن نرجع إلى مقالة جاك ريفيير العبقرية «رواية المغامرة» وقد نشرت في المجلة الفرنسية الجديدة، عدد أيار- حزيران- تموز، ١٩١٣.

في محاولة بلوغ مطلقٍ شعريّ مقطوعٍ عن تجربة الفرد الوجودية، يمرُّ بجانب الشعر، ولايضمّنُ اللغةَ إلاّ مجموعةً من الكلمات الموسيقية، والإيقاعية النّادرة. إن تسمية الأشياء لاتخلو من العظمة. غير أن مالارميه. الإسماني[1]، يطمح، من خلال انعطاف مثاليّ، إلى خلقِ عالمٍ حقيقيّ، وواقعيّ، في اللحظة ذاتها التي لايتوصّلُ فيها إلاّ إلى عمارةٍ فكريةٍ بحتة، لأنها مكرّسةٌ كليًّا لاستخراجِ الحقيقة من الماهيّة، ولخلقِ لاهوتٍ للفعالية المبدعة، وهو اللاّهوتُ الذي سيصبحُ بول فاليري نبيّه العرّافَ والمستنيرَ البصيرة.

إن المغالاةَ المالارميّة تكشفُ عن صمتٍ معيّن، وعن غيابٍ معين، وهما يفسّران، إلى حدٍّ كبير، ليس أزمةَ الشّعرِ الحديث فحسب، بل يستهلاّن أيضًا أزمةَ مفهوم الأدب. ولسوف تتبدّى هذه الأزمةُ أولاً من خلال طرحِ مسألةِ اللغة والتفكيرِ النقديّ الذي يدورُ على إمكانيةِ نشوءِ اللّغة، وشروطِ وجودها، وآلية عملها. إن مسألةَ الكيف سوف تكون لها الغَلبةُ على مسألة السّبب (لماذا). ولسوف نشهد ولادةَ نصوصٍ مازوخية سيكون من دواعي فخر الكاتب ألاّيفهمها أحد. فستكونُ دلالةً على نقاء هذه النصوص. وأن يكتبَ المرءُ من أجل ألاّيُقْرأ، أو لكي يقرأه أولئك الذين يكتبون لكي لايُفهموا، سوف يغدو سمةً مميّزةً لبعضِ الأقليّات التي ترى أن لعبةَ الكتابة ليست سوى فعاليّةٍ للّعب، وتعدّها أكثر أهميةً من الجوهرِ الفكري، أو التجربة التي يحملها العمل. وكان مالارميه قد كتب عام ١٨٦٥ إلى هنري كازاليس: «أظنّ أن الفنّ لم يُخلق إلاّ للفنانين». إن هذا الاختيار يُنذرُ بانحطاطٍ تدريجي، وبالعلاماتِ الأولى لموتِ الأدب؛ فمنذ عشرين عامًا، شهدت فرنسا ولادةَ جيلٍ من الكتّاب الذين يكتبون من أجل كتّابٍ آخرين، وليس من أجل الجمهور. إنهم يعزلون أنفسهم ضمن طليعةٍ يحفُّ بها في كلّ لحظةٍ خطرُ أن تتجاوزها طليعةٌ أخرى أكثر راديكاليةً منها. وسبق أن تحقّق ذلك في منازعة

(١)- أي: يعتقد بأن المفاهيم المجردة ليس لها وجود، وهي أسماء وحسب (م: ز.ع).

تلْ- كـلْ"[1] وفي شـانج[1]؛ فطليعةُ اليوم ستصبح مؤخرةَ الغد حتماً من جراءِ الإرهاب العقائدي.

ولئن أكد مثقّفو «تلْ- كلْ» الطليعيّون بصورة جديّة أن العملَ الأدبيّ هو نتاجٌ خارجٌ عن الأنا الشّخصية، وفعاليةٌ موضوعيةٌ منتجةٌ للحقيقة «التي تجري فينا من دون تدخُّلٍ منا»[2]، وخطابٌ. وليس كلاماً، وكتابةٌ وليس أسلوباً، وموضوعٌ وليس مشروعاً. أي أنه باختصار: «لغةٌ، أي نظامٌ من العلامات: «وكيانه ليس في رسالته، بل في هذا النظام»[3]، فذلك لأن مالارميه، سلَفَهم المجيد، قد ألّه (الكلمة)، وأضفى صفةَ القداسة على الأدب، بعدّه مصدراً للمعرفة، وبعدّه لعباً، في الوقت نفسه الذي خلَق فيه الشّروطَ المناسبة لانحطاطٍ مميت للفعالية الإبداعية الحيوية والشخصية حصراً. إن العار الكبير في أيامنا، بالنسبةً للكاتب، هو في رغبته في أن يبقى «كاتباً يتناول الأفكار بدلاً من أن يبقى مفكّراً يتناولَ الكتابة»[3] لأودّ إثباتاً على ذلك، أن أوردَ أكثر مما يكتبُه ميشيل فوكو، الذي صاغ مفهومَ وجودِ اللّغة بعدّه مكوناً للأدب: «إننا نصلُ إلى ذلك الموضع الذي كان نيتشه ومالارميه قد أشارا إليه، حين تساءل الأوّل منهما: «من يتكلّم؟»، وكان الثاني قد رأى الإجابة تلتمعُ في «الكلمة» نفسها. إن التساؤلَ على ماهيةِ اللّغة في كينونتها يستعيد مرّةً أخرى لهجتَه الإلزامية»[4].

لاشك أن مالارميه لم يستطعْ أن يتوقّعَ إلى أيّ حدٍّ يمكن لشيطانِ المعرفة أن يطرد الذات الواعية من كلّ عملٍ إبداعي، ولم يرَ فيه، في نهاية الأمر، إلاّ نتيجة لنظامِ انتاجٍ معين، أو ظاهرةً عارضةً ناجمة عن الضّغوط الاجتماعية. غير أنه يبقى

---

(١)- اسمان لمجلتين دوريتين فرنسيتين.

(٢)- هذه العبارة لإرنست رينان، وقد أوردها سيرج دوبروفسكي في: «أزمة النقد الفرنسي»، المجلة الفرنسية الجديدة، تشرين الأول، ١٩٧٠، الصفحة: ٥٢.

(٣)- جورج بيرّو: «أبله القرية»، المجلة الفرنسية الجديدة، تشرين الأول، ١٩٧٠، الصفحة: ٢٣٥.

(٤)- ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، باريس، غاليّمار، ١٩٦٦. الصفحة: ٣٩٤.

مع ذلك صحيحًا أن تكونَ النزعةُ الوضعيةُ الجديدةُ المعاصرة، والتي صدرت عن فكرٍ علميّ جديد يتمحورُ على علوميةٍ جديدة، أن تكون هذه النزعةُ قد وجدت فيه مبشّرًا بها، نظرًا لأن حجرَ فلسفة مالارميه، المبنيّ على تعاظمٍ مفرطٍ، يكشفُ عن ميلٍ لديه إلى فتحٍ غير ممكن، وفيه مغالاة، لإبداع صرفٍ وكاملٍ، ولعالمٍ صغير، في عالمٍ كونيّ كبير كتفسيرٍ نهائي لكلّ شيء؛ فتنفتحُ حقًا منذ ذلك الحين أزمةُ مفهومِ الأدب، ونتجّهُ من جيلٍ إلى جيل، نحو إثارة الاعتراض بصورةٍ متزايدة الاشتداد حول الفاعلية المبدعة التي يحققّها الكلامُ، سواء اعترضنا على خصوصيته المتّصلة بمصدرٍ واعٍ، أو لم نتعرّفْ منه إلاّ منظومةً من الدّوال والمدلولات التي يتعيّنُ على علم السّيمياء أن يفكّ رموزَها، أو لم نرَ فيه أخيرًا غير مادةٍ خام يكفي أن نوضحَ آلية إنتاجها.

ولسوف يقودُ هذا التحوّل إلى ذلك التأكيد المتطرّف، وإنما الأساسيّ، تأكيد جوليا كريستيفا: «لاوجودَ للأدب، بالنسبة لعلم العلامات. إنه غيرُ موجودٍ بعدّه كلامًا مثل غيره، وله وجودٌ أقل بعدّه موضوعًا جماليًا»(١).

إن هذا التأكيد يمتازُ على الأقل بوضوحه. يبقى أن نعلمَ إن كان الأدبُ يدخلُ أولاً في نطاقِ علم العلامات وحسب، أو أنه، في جوهره، شأن أي إبداعٍ فنيّ من ناحيةٍ أخرى، ليسَ المجالَ الوحيدَ للفاعليةِ الإنسانية التي تُبدي، مهما يمكن أن يقال عنها، مقاومةً راسخةً وظافرة، ضدّ محاولاتِ إنشاء علمٍ موثوقٍ ينفي جوهرَ الأدب الإنسانيّ من خلال إحاطته بحصارٍ شغلُه الشّاغل هو تفكيكُ آلياتِ عمل الأدب. ويبدو لنا كافيًا أن نذكّر بأنه ما من علمٍ حقيقيّ إلاّ إذا كان التجريبُ والقياسُ الرّياضيّ ممكنين فيه؛ فما إن أصبحت النفسيّةُ البشريةُ متضّمنةً في فعاليّة ما، حتى أصبحنا بمنأى عن أن نكونَ في عدادِ ذلك العلم.

---

(١)- جوليا كريستيفا: «علم العلامات باعتباره علمًا نقديًا» في «نظرية المجموعات» باريس، طبعة سوي، ١٩٦٨، الصفحة: / ٩٢/.

إن القبول بهذه النظرةِ التبسيطيةِ للوضعية النقدية الجديدة يعني التأكيد على أن دانتي، وشكسبير، وراسين، وباسكال، وبالزاك، ودوستويفسكي، وبروست ليس لهم وجود كمبدعين، وأن أعمالهم هي منتجاتٌ كالسكّر والكبريتات. إن النّصوص الأثيرة لدى تين، والتي تدخلُ في حساباته، هي النصوصُ البكر المتجرّدةُ عن أي قصد، وعن أيّ مشروع، وعن أيّ اندفاعٍ حيويّ، وعن أية قوّة داخلية. تلك هي الحدودُ القصوى التي يقودنُا إليها أولئك الذين يؤكّدون، شأنهم شأن فيليب سولير، وانطلاقًا من سلسلةٍ من البلهوانيات العقائدية، والتمرينات الفكرية الفائقة البراعة، يؤكّدون أن هناك وجوداً «للفكر الشكليّ» وحده لدى مالارميه، وهو فكرُ الثورة بمعناها الأكثر حرفية[1].

كنت أؤثر توصيفًا أقل حصراً وأكثر تركيبًا، ويتوافق مع جورج بوليه الذي يتحدّث عن «الفكر الاستبطاني». فهل يكونُ الفكرُ الشكلي إذن هو الوحيدُ القادرُ على تسريعِ نشوءِ الفكر التخريبيّ، وقيام الثورة، فمن السّهلِ إلى حدٍّ مفرط أن نُقلّب الموتى، وأن نقيمَ دعاوى استردادٍ لهم، كما يفعلُ العديدُ جداً من النقّاد العقائديين. ولئن كان هذا «الفكرُ الشكليّ»، والثوريّ، بناءً على ذلك، (فنتيجتُه لاتبدو لي بدهيةً إطلاقًا) متماثلٌ في جوهره مع مالارميه، هذا النتاجُ الصّرفُ للبرجوازية النخبوية في القرنِ التّاسع عشر، فمن سيفسّرُ لي عزلته المأسويّةَ، وتعميتَه المخصّصةَ للقضاء على ما هو عاميّ، وازدراءَه الكلّي للجمهور. بيد أنه كيف يمكن خصوصاً أن نسوّغ تجرُّده الكامل، وتلهّية القاتل أمام تجاوزات الكومونة. إن أميرَ الأفكار، المنهمكَ كلياً في بناء عملٍ صرف، يكتبُ في موضوعِ أحداث كانون الثاني ١٨٧١: «إذا كنا نعاني معاناةً شديدة من هذه الأمور، فهذا لأننّا نريدُ ذلك حقًا. فأنا لاأوافقُ على أن تُفرَضَ انقطاعاتٌ عديدة على تفكيرنا العميق»[2].

---

(١) - منطقيات، باريس، طبعة سوي، ١٩٦٨، الصفحة: ١١٧.

(٢) - هنري موندور، حياة مالارميه، باريس، غاليمار، ١٩٤١، الصفحة: /٣٠٥/.

ما من أمرٍ أقلّ تأكيداً من توجُّهِ مالارميه الثّوري، غير أنه ما من أمرٍ أكثر تأكيداً من تجرُّده عما هو يوميّ، وعن المسائل السياسية والاجتماعية.

بائسـون هم الثوريّون الذين تُنتَزَعُ منهم نهائيًا أدنى رغبةٍ في التعبيـر الذّاتي المبدع. فها نحن محكومون بأن نكتب لكي لانعبّر عن شيء، وقد أُقصينا إلى نطاقِ جماعةٍ ضيقةٍ تتكوّن من أولئك الذين يعدّون «الكاتب شخصًا ليس لديه شيءٌ يقوله» وهو، برغم كلّ شيء، يقول هذا، ومن خلاله مفارقةٍ يصعبُ الدِّفاعُ عنها، ويطمح إلى أن يفهمه الآخرون، ويفوزُ بتأييدِ القلوب والعقول.

إن الغريبَ في المسألة على أيّةِ حال هوأنه يتعيّنُ على نفيِ اللغة أن يمرَّ باللّغة ليصلَ إلى واقعٍ ما، وهذا ما يؤدّي إلى تلك الظاهرةِ المثيرة للاستغراب والتي مفادها أنه لاشيء يتّصفُ بطابعٍ أدبي أكثر مما يتصفّ به تدميرُ الأدب. ألم يكن سارتر، الذي يؤمنُ بأن الكلمةَ فعل، يؤكّد أن «الأدبَ كرفضٍ مطلق يغدو ضدّ الأدب؛ وهكذا يصبحُ ذا صبغةٍ أدبيةٍ أكثر منه في أيّ وقتٍ مضى، وتكتملُ الدائرة[1]»، ويمكن أن نضيفَ إلى هذا الكلام ملاحظةَ كلود موريـاك الفطنة: «إن اللاّأدب الذي نشأ من الأدب المصفّى، ينحطّ دومًا إلى الأدب المصطنع»[2].

يتبدى بوضوح أن مالارميه هو الذي أطلق الأزمةَ، وهو الذي يتحملّ مسؤوليةَ تصعيدٍ لم ننتهِ من تقديرِ نتائجه في البلد الأكثر اتّصافًا بالصبغةِ الأدبية في العالم، والذي يمضي رهطٌ من أهل الفكر فيه معظم أوقاتهم في جدلٍ مضنٍ يدورُ على جنس الملائكة من خلال نقاشٍ بيزنطيّ مميت للفكر، ومدمّر جذريًّا لكلِ أدب لاينفصل عن المتعة الجمالية. لقد أفسد العقلُ المجرّدُ كلّ شيء، واستخدمَ طرائقَ قد أثبتت إمكاناتها في علم السّلالات، وعلم الألسنية، غير أنها تؤدي، في النقد الأدبي، إلى ما يسميها ليفي- ستروس نفسُه، وباحتقارٍ جليّ، «تلك البنيوية

---

(١) - سارتر، مواقف، القسم: / ٢/ باريس، غاليّمار، ١٩٤١، الصفحة: / ٣٠٥.
(٢) - الفيغارو الأدبي.

الوهمية التي شهدنا تفتحّها في العالم الفلسفيّ - الأدبي، والتي تُعادل نتاجاتُها تقريبًا، قياسًا إلى عمل الألسنيين وعلماء السُّلالات، تعادلُ ما تقدّمُه بعضُ المجلات التي يحبّها الجمهورُ الواسعُ في مادة الفيزياء، وعلم الأحياء، أي: هلوسة عاطفية تغذّيها معارفُ إجمالية مستوعبة استيعابًا سيئًا(١).

حين يتمّ اختيارُ طريقةٍ علمية، فإن أقلّ ما يمكن أن نتطلّبه من ذلك الذي يختارها هو أن يراعي الموضوعيّةَ الصرّفةَ والصّارمةَ التي يقتضيها العلم؛ فالوهمُ الأكثرُ هو في الظّن، وسنعود إلى هذا لاحقًا، أنه بالإمكان جعلُ الأدب يؤول إلى الموضوعية الصرّفة، إلاّ إذا ضيّقناه إلى مستويات دراسةٍ نبحث فيها بلا جدوى عن دلالته العميقة، لأنه، قبل كلّ شيء، تجربةٌ داخليةٌ تجعلُها الكلماتُ تجربةً ملموسة، بفضل اللغة، فتبرزُ إلى الواقع.

إن وجدانًا معينًا يدعو وجدانًا آخر، من خلال الكلمة (اللّوغوس) ليتوحّد معه في الميدان المتميز، ميدان التواصل بين ذاتين: إن إنكارَ ذلك معناه التوقّفُ عند السّطح المبتذل لبناء شكلي، وإقامة منظومةٍ شكلية معرّاة، وفي نهايةِ المطاف، إنكار الإنسان بعدّه حريةً، وعدّه وعيًا مبدعًا.

من المؤكد أن ميرييه لم يُرد ذلك، وكان طموحُه هائلاً. بيد أنه يتفقّ أن يكون عصرُنا، بحجّة البحث عن الرّوح العلمية، قد طرح مبدئيًا أن العمل أولاً هو نصٌّ متعدّد الدّلالات، وأن استنطاقَ الموتى في الاتجاه الذي لاينعكسُ للتاريخ، يسمح بعددٍ من العمليات السّحرية، عمليات استرجاعٍ تثير الاعتراضات، ولم يعدْ لها، بعد كلّ حساب، أيّةُ علاقة بالأدب، وبالنقد، بدرجةٍ أقل أيضًا. فهل انقضى بأكمله إذن زمنُ الشفعاء ممن هم على شاكلة شارل دوبوس(٢)، وتيبوديه(٣)؟ إن

(١) - الإنسان العاري، باريس، بلون، ١٩٧١، الصفحة: ٥٧٣.
(٢) - شارل دوبوس: كاتب فرنسي (١٨٨٢ - ١٩٣٩) ومؤلف مقالات نقدية هامة ويوميات.
(٣) - ألبير تيبوديه: ناقد فرنسي (١٨٧٤ - ١٩٣٦) (م: ز.ع).

البعضَ مهيئون تماماً ليظنّوا ذلك، ولكن لاشيء أقلُ تأكيداً من هذا، لأن الإنسان سيبقى على الدّوام كائناً متعطشاً للجمال، وغير قادر على الاستغناء عن المتعة الجمالية التي تؤمّنها التجربةُ الفنيّة. أما أن نقرّر أن العملَ موضوعٌ معرفيّ ليس إلاّ فهذا يعني أن نغفل أنه أيضاً مشروعٌ ناتجٌ عن قصديةٍ مرتبطةٍ ارتباطاً وثيقاً بتجربة شخصٍ ما، وأن هذه الطّريق تتيحُ لنا أن نرى ما هو جوهريّ، أي، كما قال بروست: «أن نخرج من ذواتنا، وأن نعرفَ مايراه شخصٌ آخر في هذا الكون الذي ليس كوننا نفسه، والذي ربما تظلُّ مناظره مجهولةً بالنسبة إلينا كالمناظرِ التي يمكن أن تكون موجودةً على القمر»[(١)].

إن تجاوزَ النصّ للوصولِ إلى الأسلوب معناه أن نكتشفَ «رؤيةَ» الكاتبِ التي لاتنفصلُ عن وعيه، وأن نعزلَ لديه «الاختلافَ النّوعيّ الموجودَ في طريقته التي يتبدّى بها العالمُ لنا»[(٢)].

إن مماثلةَ الفكرِ الشكلي لمالارميه بالفكرِ الثوّري، كما يفعلُ فيليب سولير، هو عمليةٌ متحيّزةٌ، تجري باسمِ علمٍ أسطوريّ طابعهُ الموضوعيُّ وهميّ. والأحرى بنا أن نُقرّ، مع ليفي- ستروس، أنه «لايمكنُ للفلسفة، وللفنّ إذن أن يتعلّلا بالوهمِ الذي يذهبُ إلى أنّه يكفي القبولُ بالحوارِ مع العلومِ الإنسانية، وغالباً بقصد «سلبها»[(٣)]، من جهةٍ أخرى، لكي يتوصلّا إلى النّهوضِ من جديد. ويتعيّن على الأولى منهما، كما يتعيّنُ على الآخر، وهما غالباً ما يزدريان المعرفةَ العلميةَ، أن يعلما أنهما، حين يطرحان التساؤلاتِ على العلوم الإنسانية، فهما يُقيمان الحوارَ مع العلومِ الفيزيائية والطبيعية، وأنهما يقدّمان التحيّةَ لها، حتى وإن كان ذلك مؤقّتاً من خلالِ وسيطٍ آخر»[(٤)].

---

(١) - مارسيل بروست، الزّمنُ المستعاد، المجلّد الثاني، الطّبعة الخامسة والخمسون، باريس، غاليمار ١٩٣٨، الصفحة: ٤٩.

(٢) - المرجع السّابق: الصفحة: ٤٨.

(٣) - إشارة التّشديد منا (المؤلّف).

(٤) - المرجع السّابق، الصفحة: ٥٧٥.

إن دراسةَ مالارميه، واستيهاماتهِ الكلامية عن طريقِ المعلوماتية هي إحدى الإمكانات المتاحة. أما إخضاعُها للتّجريبِ المألوفِ بالنسبة للفنيّين العاملين في مختبرٍ فيزيائي فيبدو لي مستبعداً كلياً. وحتى يَثْبُتَ العكس؛ فإن مالارميه يبقى كاتباً، وتدخل ُكتابتُه في نطاقِ النّقد، أي في نطاقِ الأدب، بالنتيجة، حتى وإن كان يعترضُ عليه، من خلال كشفه عن أولى علاماتِ انهيارهِ، وعن انحرافاتهِ التي تدمّرُه تدميراً ذاتياً.

الفصل الثاني
محاكمة الأدب على يد الدّادائيين والسّورياليين

«الكتابةُ بكاملها قذارةٌ، والناسُ الذي يخرجون من الغموض لكي يحاولوا أن يوضحوا بدقّة ما يجري في فكرهم، أيًا كان ذلك، إنما هم قذرون. إن العشيرةَ الأدبيةَ بكاملها قذرةٌ، وخصوصًا عشيرةُ هذا الزّمن(١)».

طبعت السّورياليةُ بطابعها مرحلةً أساسيةً في التاريخِ الذي يمكن عرضهُ لقضيةِ الأدب، أي في أن تُخضع للنقاش المفهومَ التقليديّ للأدب، والذي تحملهُ ثقافتُنا منذ قرون؛ فالسّورياليةُ تطرحُ للمرة الأولى، بلاريب، وبصورةٍ صريحة، الأسئلةَ الجوهريةَ التاليةَ: ما معنى فعلُ الكتابة؟ لماذا نكتبُ؟ ما الذي يفسّرُ تلكَ الحاجةَ التي لايمكن كبحُها عند البعضِ ليبسطوا على الورق هذا السّيلَ من الكلمات التي كان يمكنُ أن تبقى في حالةِ مشوّشة، حالة تفكيرٍ غير مصوغ، ولم تتحدّد مفاهيمهُ بعد؟ حتى وإن كانت السّورياليةُ إخفاقًا، بعد كلِّ حساب، نظرًا لأنها قد عزلت نفسها ضمن تمرينات كتابيةٍ آلية، وانفجارٍ لصور تصدرُ عن اصطناعٍ ووعيٍ متزايدين، فيما كان من المفروض أن تنبثقَ من اللاّوعي والعفوية، فقد يكونُ من السّطحية ألاّ نرى في هذه الظّاهرةِ الأدبية إلاّ مشروعًا لأناسٍ عدميين، وهدّامين، وثوريين، سيئي التكيّف مع حضارةٍ تهدّدُها النكباتُ الجماعيةُ، نكباتُ الحربِ والعذابِ والموت.

---

(١) -أنتونان أرتو، ميزان الأعصاب، مرسيليا، ١٩٢٧، الصفحة: ٣٣.

لقد اختبر أندريه بروتون وتلاميذُه تجربةً عليا، وهي تتمثّلُ في أن يتصوّروا تحرّرًا للإنسان يؤدّي إلى فلسفةٍ معينة وإلى تصوّرٍ عن العالم[١].

وعلى الصّعيدِ الأدبي، يؤكّد بروتون أن السّوريالية آليةٌ نفسيةٌ صرفة، نقصدُ أن نعبّر بواسطتها عن الطّريقة الفعلية لعمل الفكر، بالكلام، أو بالكتابةِ، أو بأيةِ صورةٍ أخرى[٢].

ومن وجهةِ النّظر الفلسفية، تزعمُ السّوريالية أنها تؤمنُ بالوجودِ السّامي لبعضِ أشكال التداعيات التي أُهملت حتى ظهورِ السوريالية، وبقدرةِ الحلم الكلّية، وبألعابِ الفكر المجرّدةِ عن الغرض[٣]». ولسوف يصلُ طموحُها إلى ادّعاءِ القدرة على «حلٍّ مشكلاتِ الحياة الرئيسة».

إن الشعرَ الفرنسي، الوجِلَ عموماً في موضوعِ الثورة اللّفظية، والمعتادَ إلى حدٍّ كبير على الانسيابِ في سريرِ الوضوح، سيحاولُ أخيراً أن يحطمّ نيرَ النزعة الديكارتية تحطيماً نهائيًا، وهي النزعةُ التي فُطرت عليها العبقريةُ الفرنسية، وأن يستثمر كافّة الإمكانات التي يهبُها الخيالُ للمبدع. وبعد الاختراقِ العام الذي قام به برغسون، عندما أثبت، بطريقةٍ ما، أهميةَ الحدس، والقوى الخفيّة في اللاّعقلاني، ستسعى السّورياليةُ إلى تقصّي مجالاتٍ جديدة، وإلى الوصولِ إلى الإنسان، في أعماقِ لاشعوره، وتحت شعوره.

وذلك بأن يستكشفَ أغوار الأنا، والغرائزَ الحيويّةَ المكبوتة منذ قرون، من جرّاء تربية قهرية. وذلك استناداً إلى التقدّم الذي يحرزُهُ علمُ النفس الحديث. إن المقصودَ بذلك فعلاً هو تحريرُ الإنسان. ومن هنا تأتي سريعًا النزعةُ السّياسية والثورية، عند بعض السورياليين. فإذا كان يُرادُ تحريرُ الإنسان، فالأمرُ يتعلّقُ أولاً

---

(١) – بالألمانية في النص: Weltanchaüng. (م:ز.ع).

(٢) –أندريه بروتون: بيانات السوريالية، باريس، نادي الكتاب الفرنسي، ١٩٥٥، الصفحة: ٢٤.

(٣) – أندريه بروتون، بيانات السّوريالية، باريس، النادي الفرنسي للكتاب، ١٩٥٥، الصفحة: ٢٤.

بإعادة بناء مجتمعٍ جديد، والقيام إذن بالثورة التي ستكونُ ميدانًا لهذا التحرير. إن أزمةَ عام ١٩٢٦، التي ستشهد تحقُّقًا لألوانِ الصَّدِ التي تعرّض لها أنتونان أرتو، وانحرافاتِ رولان دو رونيفيل نحو ضروبِ البحثِ الصّوفيّ والباطني، سوف تؤدّي إلى الأزمة السياسية بدءًا من عام ١٩٣٠، فينفصلُ أراغون وإيلوار عن بروتون، حامي التقليدية، والمخلصِ للمذهب حتى وفاته. فكيف جرى الوصولُ إلى ذلك الإنقلاب المباغت، انقلاب الهذيان اللفظي، والتفكّك، في بلدِ الوضوح والعقل؟

لايجدرُ بنا أن ننسى أن السّوريالية قد نشأت من تجاوزٍ للدادائية التي وُلدت بدورها حوالي العامين ١٩١٦ - ١٩١٧، أي في أكثرِ لحظاتِ الحرب العالمية الأولى قتامةً. إن ذهان الحربِ، ومواجهةَ لامعقوليةِ العالم الحديث، والتجربةَ التي خاضها الألوفُ من الناس، تجربةَ فظاعةِ الوضع البشري، كان لها دون ريب ثقلٌ يفوقُ بعضَ المبالغاتِ المالارمية أو الرامبوية؛ فلئن كان مالارميه غامضًا، وحتى مُستغلقًا، وباطنيًا أحيانًا؛ فلايزال شعرهُ سهلَ المنال، بالنسبة للمختصيّن مع ذلك، وتسويغَه عقليّ على الدّوام. ولكن الأمر ليس كذلك، بالنسبة لكتاباتِ الدادائيين التي ليس لها أيُّ معنًى قطعًا. إن الشاعرَ الدّادائي يكتفي بأن يسجّلَ، من غيرِ اختيارٍ ولاتمييز، الهذياناتِ التي تنشأ من إظهارِ أشكالٍ فكرية سابقةٍ للمنطق، دون تدخّلِ العقلِ المنظّم. إن لهذا التمرد أصولاً ميتافيزيقيةً أكثر منها أدبية.

إن الحربَ التي غدت ظاهرةً عالمية، قد أحدثت يأسًا كليًا، وولّدت أزمةً حادّةً في القيم، وفي الأخلاق. أما الإنسانُ الذي أعياه التّعبُ، والمعاناةُ من عدم جدوى جهوده، فقد أقرّ بأنه حيوانٌ، وأخذ يكيلُ الشتائم لخليقةٍ منافيةٍ للعقل، على هذه الدّرجة، ومنتجة لضروبٍ من الضلال كتلك الضروب. لقد أدّى التمرّدُ على الوضعِ البشري إلى تمرّدٍ ضد فكرةِ التقليد نفسها، والتي يغتذي بها في كل آنٍ الوعيّ الثقافي، وعيُ الطليعةِ التي تكتب. وهذا هو السبّب في أنه قد طرح سؤالان

أساسيان في ذات الوقت الذي ولدت فيه الكتاباتُ الدادائية الأولى: لماذا نكتبُ؟ أليس العملُ الفنيُّ في جوهره مهزلةً كبيرة مضلِّلة؟ وشيئًا زائفًا، كما كان يرى فاليري.

لقد ولدت الدّادائيةُ، ومعها محاكمةُ الأدب كموضوعٍ أساسيّ، ولسوف تكون الدّادائيةُ حركةً عدميةً وهدّامة، لأنها قد ولدت من يأسِ جيلٍ أصبحَ يعلمُ أن «الحضاراتِ فانية».

بنى العلم شيئًا فشيئًا صورةً جديدة للإنسان، بفضلِ التّقدمِ الذي أحرزه علمُ الأحياءُ، وعلمُ النفس، وعلمُ الاجتماع. أما الإنسانُ العقلاني الذي هو على صورةِ الله، والذي هو كيانٌ لا يُمسُّ عند التقليدِ المتوارث، فيترنّحُ ويسيرُ نحو الانهيار. ولسوف يؤكدّ علمُ النّفس على أهميةِ الحتمية الأحيائية، ويشدّدُ على القيمة الخلاصيّة للخيال، وعلى قيمةِ انعدامِ المعنى والحساسيّة غيرِ المضبوطة. إن الإنسانَ الحديث، وريثَ بودلير، ونيرفال، ولوتريامون، والرّمزية، والذي هزته الفلسفةُ الألمانيةُ، واللغز الروّسي، يكتشفُ أخيرًا تعقُّدَ النَفْس الإنسانية التي كان الاتبّاعيّون، وحتى الرومانسيون قد أفقروها بصورةٍ خاصّة، انطلاقًا من هاجسِ التجريد التبسيطيّ، إن الموجةَ العميقةَ التي نشأت نحو عام ١٨٨٠ فيما كانت النخبةُ الفكريةُ الفرنسية تندفعُ بشغفٍ نحو الشعراء الرّومانسيين الألمان، وتكتشفُ ديناميةُ فكرِ ماوراء الرّين التي كان يجسّدها هارتمان، وشوبنهاور، وفاغنر، وقد تدفقّت في الوقت الذي توصّل فيه برغسون أخيرًا إلى تحريرِ الفلسفة الفرنسيّة من العلمويّةِ الضيّقة، علمويّة كونت، ورينان، وليتريه، وتين. ولن يتوجّه الإنسانُ الحديثُ بعد ذلك إلى دراسةِ الوجدان الصّافي، والأهواء التقليدية، ولسوف يسلّم بوجودِ مناطقَ مظلمةٍ مما لا يُسبَرَ غورهُ في النّفس الإنسانية، حيث تتوارى شخصيّةُ الفردِ الحقيقيةِ كما كان دوستويفسكي والأدب السّلافي عمومًا قد بيّنا.

وأخيراً، فإن تلك الحركة، حركةَ إزالة تضليلِ العقل التقليديّ إنّما تكتملُ مع اكتشاف سيغموند فرويد والتحليل النفسي. لقد اكتشفَ الفرنسيون مفاهيمَ غدت بدهيةً كمثل مفاهيمِ اللاّشعور، وماتحت الشعور، وفوق الواقع، والخيال، بعد تأخُّرٍ لاشكّ فيه عن الثقافات الأوروبية الأخرى، وخصوصاً الجرمانية منها والإنغلوسكسونية ولسوف يغدو التحليلُ النفسيُّ مشروعاً تقويضياً للتقليد السّيكولوجي، والأخلاقِ التقليدية، لأنه سيُلقي الضّوءَ بصورة جديدة تماماً على معرفة النّفسِ الإنسانية، من خلال تجديد مفهوم الحرية، والأنا تجديداً كلياً. ولئن كان فرويد قد أثبتَ شيئاً، فهو حقّاً دورُ اللاشعور كعاملٍ تحفيزيّ لما يكتبُه الوجدانُ البشريّ، تحت التأثيرِ القمعيّ للأخلاق الدّينية والاجتماعية؛ فالتأثيرُ المستمرُّ للكبت تحديداً إنما هو الذي يولّد العُصابَ وحتى الذّهانات. فإذا كان الحلمُ يشكّلُ صمّامَ أمانٍ للكبت، أي وسيلةً طبيعيةً لإقامة توازنٍ معين؛ فإن العلاجَ بالتّحليلِ النفسي وحده هو الذي يمكنه في بعضِ الحالات أن يحرّر الفردَ الذي تزعجهُ رقابةٌ مفرطة.

لقد أتى فرويد بالموضوعِ المثير، موضوعِ الإنسان الذي يبحثُ عن أناه الحقيقية وخصوصاً بموضوعِ شموليّةِ الجنس، والشهوةِ الجنسيّة(ليبيدو)، باعتبارها مفسّراً للفعل. إن الكشفَ السيكولوجي الذي أتى به التحليلُ النفسي قد امتدّ سريعاً إلى ميدانِ الفنّ، وعلمِ الجمال، والأدب، وانبثق في الشّعرِ، وفي الرّواية، وفي المسرحِ على نحوٍ أكثر وجلاً. وكان مارسيل بروست قد صاغ عملاً أدبياً ذا منحى ذاتيّ صرف، وأعدّ تصوّراً عن الحبّ بعدّه مَرَضاً. إذ أن العاشقَ هو الذي يخلقُ موضوعَ حبّه، لأن الشهوةَ الجنسية (الليبيدو) مفصولةٌ عن موضوعها. إذ كلّ حبٍّ، في نظر بروست، هو من مفُرزات الخيال؛ فهو هلوسةُ إذن. ولسوف يكون الدادائيون ثم السّورياليون هم الذين أول من يستخدمون في أعمالهم القدراتِ الدّفينةِ في اللاّشعور، ويكشفون قيمةُ السّلوكيات المخالفة للمألوف، والمنحرفة.

ينبغي بلاشك، على مستوًى أدبي أكثر حصراً، أن نرجع في الزمن بعيداً جداً لكي نكتشف أسلافَ الدادائية والسّوريالية الحقيقيين: أن نرجعَ إلى بودلير أولاً من

خلال «توافقاته»، وإلى مُنظّرِ ما وراء الطبيعة، وإلى رامبو، شاعرِ التمرد والهلوسة، ومبدعِ عالمٍ آخر في «إشراقاته»، وإلى لوتريامون، منظّر الشرّ، وإلى ريمون روسيل مفكّك اللغة، ومبدعِ الصورِ الهذيانيةَ المقتدر، وأخيراً إلى أبولينير، الشاعرِ الحديث بامتياز، فهو الذي ابتكر كلمة سورياليّة، والعملِ السّوريالي الأول وهو: ثديا تيريزيا[1]، (١٩١٧). وهو الذي يبشّر أخيراً بتوجّهٍ جديدٍ تماماً للشّعر، وللتصوير الحديث الذي سيغدو، منذ ذلك الحين متمحوراً على روحِ البحثِ والإبداعية. ولابدّ أن نضيف بالتأكيد إلى هذا الرائد ألفرد جارّي، وجاك فاشيه اللذين عاشا كلاهما المغامرةَ حتى نهايتها، وأتيا بالشّهادةِ على تمرّدهما المستمرّ، الأول منهما بأن أحرقَ حياتَه في تناولِ الكحول والمزاح، والآخر بالانتحارِ، كما سيفعلُ فيما بعد شعراءٌ سورياليون آخرون من مثل رونيه كروفيل.

لاينبغي أن ننسى كذلك التأثيراتِ التي تصدرُ عن التصوير، وحتى عن الموسيقى، بعد مرحلة الانطباعيين الكبرى؛ فقد كان هؤلاء الانطباعيون يستحضرون عالمَ الأحاسيس ببراعةٍ فائقة، ويلتقطون لحظاتِ العالم الخارجي الهاربة، وينكرون على الفنون التشكيليةِ حقّها في منعِ الأشياء من أن تتحرّك، من خلال الاستعانة بتقنياتٍ غير نسقيةٍ، تمتزجُ فيها الألوانُ ضمنَ رشاقةِ التصميم، وتبدُّلات الضوء. وقد انضمَ دوبوسيّ ورافيل إلى مونيه ورينوار. ولسوف يمجّد المبشرون بالسّوريالية ومن ثمّ السّورياليون، الصّورةَ بعدّها تقنيةَ إبداعٍ مفعمةً بالحركة، كما سيجعلُ المصورّان الثّوريان اللذان هما سيزان وغوغان اللّونَ يخرجُ عن الشكل، ويصنعان إيهاماً بوجودِ التجسيم والعمق. وأخذت الانطباعيةُ تتحولّ إلى تعبيريةٍ، وأخذ التصويرُ يعبّرُ عن امتدادِ الأهواءِ البشرية، من خلال ألوانٍ مطلقة العنان.

سوف يضعُ أندريه بروتون وتلاميذه إيمانهم الكليّ بتأثيرِ الصّور التي يرون أنها قادرةٌ على تغييرِ العالم. وكان بيير ريفردي قد أنجزَ في كتابه: «قفّازِ اللّيف»

---

(١)- في الميثولوجيا الإغريقية، هو عرّاف طيبة الذي كان مستشاراً لأوديب الملك (م: ز.ع).

(١٩١٨) نظريةٌ كاملة للصّورة التي لا يُنظَر إليها بعدّها من إبداعات الحواس، بل من إبداعات الفكر. ومن هنا تأتي صفتُها المصطنعةُ. ولسوف يتجاوزُ بروتون هذا المنظورَ الجماليّ للصّورة، من خلال التأكيد، خلافًا لذلك، على ضرورة عفويتها التي لا تنجمُ في نظره إطلاقًا عن العلاقات التي يكتشفها العقل. ومن هنا تأتي التوصيةُ التي يوردُها في أول «بيانات السّوريالية» (١٩٢٤) وهي: «أن أقوى الصّور هي التي تحققُ أعلى درجةٍ من درجات الاصطناع»[١]. ويعطي بروتون مجموعاتٍ متتابعةً من الأمثلة المتفاوتة الاقناع، وسوف يؤكد أراغون أهمية الصورة عندما سيعرِّف السوريالية على أنها «الاستخدامُ غير المنتظمّ والعاطفيّ لمخدِّر الصّورة»[٢].

إن الأمرَ الجوهريّ هو أن نرى هنا إثباتًا على قدرات الشاعر؛ فإذا ما تمكّن من اللّغة، فقد يغدو سيّدًا للعالم، لأن ذلك الذي يتخلى عمدًا وبصورةٍ نهائيةٍ عن رؤيةٍ منطقيةٍ للواقع لا يمتلك وسيلةً لإطلاق التقنيات التقليدية لضروب التعبير التي تتأسّس على عقيدة الوضوح فحسب، بل يكتشفُ أنه قادرٌ على إنجاز الثورة الوحيدة التي لا غنى عنها، والتي هي تغيير الحياة. وهذا حقًا ما كان رامبو يبتغيه قبل صمته الكبير؛ ففي المجلات، في مجلة سيك[٣] (١٩١٦) التي يديرها بيير - ألبير بيرو، وهو أحدُ المتعاطفين مع المستقبلية، ومجلة نور- سيد[٣] (١٩١٧) التي أسّسها بيير ريفردي، ومجلة ليتراتور[٣] (١٩١٩) التي يكتب فيها كلٌّ من تريستان تزارا وأندريه بروتون، إنّما نَشرت أولى النصّوص الدّادائية.

لقد أثبتت هذه النصوصُ الشعريةُ نفسها على أنّها محاولاتٌ تجريبيةٌ تقدّمُ المثال على نفي الفكرِ العقلاني، وحتى على نفي اللغة وحدها والتي نُزعت منها كلُّ قيمةٍ دلالية.

---

(١)- أندريه بروتون، بيانات السّوريالية، كتاب الجيب، الصّفحة: ٥٢.

(٢)- لويس أراغون، فلاح باريس، باريس، ١٩٢٦، الصفحة: ٨٧.

(٣)- مجلات معناها على التوالي: كذا- شمال- جنوب- وأدب (م: ز.ع).

إن الدّادائية إذن تجدُ لنفسها دفعةً واحدة توجُّهًا يتعدّى الأدبَ، لأنها تعبّر عن الفوضى، والعنفِ، والعدميّة لدى جيلٍ لم يعدْ يؤمنُ حتى بإمكانيةِ الأدب. وفي تموز لعام ١٩١٦، ينشر تزارا: مغامرة السيّد أنتيبيرين الأولى(١)، وقد تلتها بعدَ قليل: «خمسٌ وعشرون قصيدة»(٢).

إن ما يدهشُ أيّ قارئ من قرّاء هذه القصائد هو أولاً عدمُ تماسُكِها الكلّي، وتعذّرُ إيجادِ معنىً لها أيًّا كان(٣). فنحن هنا لم نعدْ في مرحلةِ تفكيكِ اللّغة التي أجراها رامبو، ولا في مرحلةِ الإبهامِ والهلوسة حتى. إننا أمامَ صفاءِ اللاّدلالة المنظّمة، وأمام تدفّقٍ للكلماتِ المنعتقةِ من أيّ تأليفٍ شكليّ لها. ومن العبث أن نبحث عن موضوعٍ، أو حتى عن ظلٍّ لسماتٍ حكائيةٍ أو وصفيةٍ فيها؛ فالقارئ يبقى كالمذهول أمام تشكيلٍ غيرِ متجانسٍ لا بُنيةَ له ولا موضوع.

سوف يؤسّس تزارا مجلّة: دادا، وينشرُ بلا انقطاع سبعةَ بياناتٍ يمكن للمرء أن يلتقطَ فيها عددًا من المبادئ الجمالية الشّديدة الكشف عن النّزعة السّلبية الكاملة لتلك الحركة التي لم تعدْ تؤمنُ بالفنّ، ولا حتى بإمكانيته، لأن كلّ إبداعٍ تضليلٌ أولاً وغشّ: «إن الفنّ شيءٌ خاص، ويصنعه الفنّان لنفسه؛ أما العملُ المفهومُ فهو نتاجٌ صحفيّ(٤) ...». أو أيضًا: «إن السرّ الكبير يكمنُ فيما يلي: الفكرةُ تتكوّن في الفم(٥)».

وفي عام ١٩١٩، يذهبُ الدّادائيون الأوائل للإقامة في باريس، ويضمّون إليهم فرانسيس بيكابيا، ومارسيل دوشان الآتيين من الولايات المتحدة، ثم يضمّون

(١) -زوريخ، مجموعة داد، ١٩١٦.

(٢) - المرجع السابق، ١٩١٨

(٣) - غالبًا ما يبرهن رفض المعنى عن رفض الشعر ذاته، أو عن إرادة ضدّ الشعر، وعن شعر يشوّش اللغة مستهدفًا تهديمها بدلاً من تنشيطها».

(٤) - البيانات الدّادائية السّبعة، باريس، ج.ج بوفير، ١٩٦٣، الصفحة: ٣٠.

(٥) - المرجع المذكور، الصفحة: ٥٨.

بروتون، وإيلوار، وبينجامان بيريه، وفيليب سوبو، وجاك ريغو. إنهم ينشئون مجلة ليتراتور[١]، التي أوحى بعنوانها بول فاليري، وإننا لواجدون في موجز محتويات العدد الأول أسماءَ أندريه جيد، وجان بولان، وبول فاليري.

أما مارسيل دوشان الذي كان قد اشتغل في نيويورك، واشتهر اسمه فيها من خلال مجازفات ثوريّةٍ في التصوير، من نمطٍ تكعيبيٍّ في البداية، ثم تجريبي؛ فقد دفع بالدّادئية إلى التطوّرِ باتجاه أسوأ ضروبِ الشّططِ، ففي الولايات المتّحدة، كان من قبل، واحداً من زعماءِ المستقبلية. وكان يوجّه اهتماماً كبيراً لديناميةِ الماكنات، والأشياء الآلية، من خلال إبداعِ أعمالٍ مدهشة من مثل: «عارٍ ينزل الدّرجَ (١٩١٢)» و «طاحنة الشوكولاته». . وقد ابتكر ما أسماه الـ Ready- made[٢] أي الأشياء غير الجمالية، وحتى المبتذلة، والتي قرّرَ تحويلَها إلى أعمال فنية. ونعرفُ أن هناك مبولةً من صنعه قد عُرِضت في نيويورك عام ١٩١٧ تحت اسم: فونتين[٣]. وهناك: «مجفِّف الزِجاجات» و«موناليزا ذات الشاربين»، ولوحته الشهيرة: «عروسٌ تتعرّى على أيدي عازبيها»، وهي العملُ الفنّي الذي يقتضيه تنفيذُه ثمانيةَ أعوام. إن دوشان هذا، الذي يمكن، دون ريب، أن نرى فيه رائداً من روّاد الفنِّ التجميعي[٤]، من خلالِ ميله إلى اللاّجمالي، والذي كان ينشِّطُ في نيويورك مجلاّتٍ ذات نزعةِ دادائية من مثل رونغ- رونغ أند بلانيدمان[٥]، وأبحاثاً طليعيةً، قد ساعد الدّادائيين الباريسيّين على المضيِّ في جرأتهم إلى نهايةِ المطاف.

أما السّلبيةُ الفوضويةُ فقد أتت من عند فرانسيس بيكابيا؛ فقد كانت الدّادائية، في الواقع، غير قادرةٍ على إنتاجِ أعمالٍ مقبولة، لأنّها قد اتخذت لها

---

(١) -أي، أدب (م: ز. ع).

(٢) - الأشياء الجاهزة (بالانجليزية في النص، م: ز. ع).

(٣) -أي: منهل (م: ز. ع).

(٤) - اتجاه فنيّ أمريكي الأصل، يعتمد على تجميع الأشياء اليومية أو الصوّر الدّعائية (م: ز. ع).

(٥) - خطأ- خطأ، والرجل الأعمى (م: ز. ع).

مكانًا على الفور خارجَ الإطارِ الجمالي، واختارت طريقَ التمرّد على الوضع الإنساني. لقد كان الأمرُ الذي يهمّها هو عبادةُ اللاّمعقول، والميلُ إلى نوعٍ من العنف، والبحث عن الأصالة بأيّ ثمن. وحين يُعيدُ المرءُ اليومَ قراءةَ البياناتِ السّبعة التي كتبها تريستان تزارا بين الأعوام ١٩١٦- ١٩٢٠، فلا مفرّ من أن يكشفَ فيها في آنٍ واحد عن قدْرٍ كبير من السّذاجة، وعن نزعة سلبيةٍ هدامة، كان لابدّ لها بالضرورة أن تقودَ إلى التدميرِ الذاتيّ. إن الرّوحَ الهجوميةَ المنظّمةَ، وعبقريةَ الإخراج، ومناهضةَ الامتثالِ الرتيبة لايمكنها أن تقومَ مقامَ مبدأ جماليّ معين، أو فلسفةٍ سياسيةٍ معينة، أو مفهومٍ معين للحياة. لقد هيج تزارا باريس، ونظم مظاهراتٍ على نمط المسرح التهريجي(١)، وعروضًا خارجة عن المألوف. وقد انحطّت، معظمَ الوقت، إلى مشاجراتٍ، وإلى حفلاتِ سُبابٍ، ورقصاتٍ غوغائية.

لم يكن ممكنًا أن تجري الأمورُ خلافًا لذلك، حين أُعلنت القيمةُ الكلّيةُ القدرةِ، قيمةُ العفويةِ، وضرورةُ السُّباب، وحين أُعلِن، أكثر من ذلك، الانسجامُ بين النكرانِ المستمرّ والإقرار، ورفضُ مبادئِ التناقضِ والهويّة: «إلغاء المنطقِ الذي هو رقصةُ العاجزين عن الإبداع: دادا، وكلّ تراتُبيةٍ ومعادلةِ اجتماعية جرت إقامتُها من أجل خدّامنا: دادا! فكلُّ موضوعٍ، والموضوعات كافة، والمشاعرُ، وألوانُ الغموض، والتجليات، والاصطدامُ المحدَّد للخطوطِ المتوازيةِ هي وسائل من أجل المعركة: دادا؛ وإلغاءُ الذاكرة: دادا، وإلغاء علم الأثريات: دادا. وإلغاء الأنبياء: دادا. والإيمانُ المطلق الذي لاجدالَ عليه بكلّ إلهٍ هو نتاجُ العفويةِ الفوري: دادا» (٢).

---

(١)- أي: شبيهة بمسرحية الأب أوبو التهريجية التي أعدّها ألفرِدْ جاريّ، وبطلها هو الأب أوبو الذي يصورّ الغباءَ البورجوازيَ بصورة كاريكاتورية وتهريجية. (م: ز.ع).

(٢)-تريستان تزارا، بيانات السّوريالية السبعة، باريس. ج.ج بوفير، ١٩٦٧. الصفحة: ٣٤- ٣٥.

إذا ما وضعنا جانبًا أعمالَ تريستان تزارا، وبعضَ النّصوصِ النّادرة لأصدقائه وطلاّبه؛ فلن يكون هناك حقًا أيُّ نتاجٍ أدبيّ نوعيًا، وإنما الكثيرُ من النشاط. وبعض النقاد يُلحقون «الحقول المغناطيسية (١٩٢١) لأندريه بروتون، وفيليب سوبّو بالحركة الدّادائية. وحتى لو أن الحركةَ السّوريالية لن تنشأ إلاّ في عام ١٩٢٤، فإن بروتون، الذي كان قد أسّسَ مجلةَ ليتراتور، سوف يكرّسُ قطيعته مع السّوريالية بعد الجلسةِ الصّاخبة التي عقدها في باريس، في ٢٦ أيار ١٩٢٠. أما «الحقولُ المغناطيسية التي كتُبت في ذلك العهد، فليست تُعدّ نصوصًا هدّامةً، بل كانت تريد على العكس، أن تُثبتَ أن ثمةَ سبيلاً لتجاوزِ روحِ الرّفض، وبناءِ عملٍ أدبيّ عن طريقِ تقنيةِ الكتابةِ الآلية، وانطلاقًا من معطياتٍ يزوّدنا بها الخيالُ والحلم. لقد نجح بروتون وسوبو في بناء نصوصٍ ضمنّاها، على مستوى نحوٍ متماسك، تلألؤًا لصورٍ استثنائية، وكثافةً غنائيةً يتمُّ الحصولُ عليها، عن طريقِ إلغاء العقلِ المبنيّ على المفاهيم، مقابل قوى اللاّعقلاني.

من الواضح أن بروتون قد أراد أن يتجاوزَ سريعًا جداً روحَ الرفضِ عند المجموعة الدّادائية التي كانت تُنكرُ وجودَ أية دلالة إنسانية في فعلِ الكتابة، مكتفيةً بهدمِ كلِّ القيم عن طريقِ نزعةٍ ارتيابية منظّمةٍ، وتمجيدٍ لكلِّ مشروعٍ تهكّميّ هدّام. لم تكن دادا تريدُ تدميرَ الفكر، وتقليدَ الاعتدال في العبقرية الفرنسية فحسب، وإنما أيضًا تدميرَ الفرد، والمجتمع، والإنسان. كانت دادا تريدُ أن تبدأ من جديد في كلِّ شيء، وتقرعُ جرَسَ الحزنِ على الحضارة، معلنةً نسبيةَ كلِّ الأشياء، وذلك بالكفِّ عن الإيمانِ بأيِّ شيء، وحتى بنفسها: «إن دادا لا تهبُ نفسها لشيء: لاللحبّ، ولاللّعمل، فليس مقبولاً أن يتركَ إنسانٌ أثرًا لمروره على الأرض. لم تكن دادا تقرّ إلاّ بالغريزة، وهي تدينُ الإيضاحَ مسبقًا، ولايتحتّمُ علينا، بحسبها، أن نحافظَ على أيّةِ رقابةٍ على أنفسنا، ولا يمكن بعد الآن أن يجري الحديثُ عن هذين المبدأين الجامدين: الأخلاق، والذّوق»[1].

(١)- الخطى التائهة، باريس، ١٩٢٤، الصفحة: ٧٣.

وإذا ما أردنا أن نفهم الدّلالةَ الأخيرةَ للمسلك الدّادائي؛ فلابدّ لنا من أن نبحثَ عن معنى الاستقصاء الذي قامت به مجلة ليتراتور بين الكتّاب، حين طرحت عليهم السؤّالَ التالي: «لماذا تكتبون؟»[(١)].

لقد كانت المسألةُ، في نيّة القائمين على الاستقصاء، تنصبُّ على محاكمة الأدب. إذا أن كلَّ الكتاب الذين سُئلوا كانوا يعلمون أن الدّادائيين سوف يسرعون إلى استخلاصِ نتائجَ منطقيةٍ من مبادئهم الإنكارية، وذلك بنزعِ أيةِ قيمةٍ إيجابية عن فعل الكتابة.

لقد وصل عددٌ كبير من الرّدود إلى هيئة التحرير، ومن بينها ردّ هنري غيون، وجان روايير، وجان جيرودو، وماكس جاكوب، وبول موران، وبول إيلورا، وأندريه جيد، وبيير ريفيردي، وبول فاليري، وإدمون جالو، وجان بولان، وفيليب سوبّو. ونجد في هذه الرُّدود أكثر الآراء تضاربًا، وأكثرها تناقضًا، ولكنّها جميعًا تشي بشعورٍ ينمُّ عن القلق الذي يتوافقُ مع المناخِ الفكريّ في ذلك العهد.

ومن بين الرّدود الأكثر تشخيصًا لتلك المرحلة، هناك ردُّ بيير ريفردي الذي سبق أن أعلن أفكاراً حديثة العهد تماماً: «يمكنكم أن تصنّفوا الكتّاب حسبما يكون ردُّهم على استقصائكم قد بدأ بـ «الكي» و«من أجل» أو بـ «لأنّ»؛ فهناك الذين يعدّون الأدبَ غايةً فوق كلّ شيء، وأولئك الذين يعدّونه وسيلة على الأخصّ» [(٢)].

ولسوف يقدّم فاليري الردَّ الشهير: «من باب الضّعف»[(٣)]. أما فيليب سوبّو الذي ينتمي إلى الأخويّة فيهتفُ: «إني أكتبُ بيانًا لأنه ليس لديّ شيءٌ أقولهُ؛ فالأدبُ موجودٌ، ولكن في صدور الحمقى[(٤)].

---

(١)- مجلة ليتراتور (الأدب) الأعداد: تشرين الثاني، كانون الأول ١٩١٩ وكانون الثاني- وشباط ١٩٢٠

(٢)- مجلة «ليتراتور»، كانون الأول، ١٩١٩، الصفحة: ٢٤.

(٣)-المرجع السابق، الصفحة: ٢٦.

(٤)- ليتراتور، العدد ١٣، الصفحة: ٨.

لنحتفظْ بهذا الإقرار الذي يُعلن لادلالةَ الكتابة، والتخلّي عن القصد الإبداعي، وهذان هما الموضوعان اللذان سيجري تناولهما مجدّداً، بعد أربعين عامًا، على يدِ كلّ أولئك الذين يرون أن الأدبَ، بمعناه التقليدي، قد مات بصورةٍ نهائيةٍ، لأنه ليس مصنوعًا إلاّ من تراكيبَ شكليةٍ، ومن عماراتٍ من الدَّوالّ، ومن الخطابات اللاّشخصية، في دماغٍ متفوّقٍ في وعيه، ويعدّونه مجرَّد منتجٍ لكتابٍ معمّى، فمن الذي يتكلّمُ إذن؟

إن هناك تناقضاً أساسيًا في الدادائية، كما في البنيوية، ويحرص مُنظّرو هذا المنهج جيداً على عدمِ الحديث عنه؛ فالشاعرُ الدّادائي يعتقد أن الأدبَ غير ممكن، ويرى أن كلَّ عمل هو ثمرةُ تضليل. أما البنيويّ فغيرُ قادرٍ على الإجابة على السؤال الذي يدورُ على معرفةِ من يؤلّف بين الدّوال. وإن الأولَ منهما ينكرُ الصّدقَ عند ذلك الذي يكتبُ ويتّهمه بالدّجل، والآخر، أسير النّزعة المادّية، يحيلُ النصّ إلى مجموعةٍ من العلامات التي لاترجعُ إلى واقعٍ إنسانيّ حرّ. وفي الحالين، فإن الصَّمتَ قد يكون الردَّ المقبول، لأنّه في اللّحظةِ ذاتها التي يجري الاعتراضُ فيها على الأدب، وحتى على إمكانيته، يسقطُ المرءُ في خطيئةِ الأدب، نظراً لأنه يتوجّهُ كمتكلّمٍ إلى قارئ معين.

كيف نفسّر الدافعَ الذي يحدو الدّادائيين إلى الكتابة، فيما يصرخون بأعلى صوتهم بأنّه لاجدوى من أيّ فعل، وأن كلّ عملٍ هو كذبٌ أساسيّ. إن الأزمةَ التي تثيرُها الدّادائية ليست أمراً عديم الدّلالة؛ فالخواطرُ المتطلّقةُ المأسويّة- الهزلية، وضروبُ العنفِ الكلاميّ لأنصارها تكشفُ عن مشكلةٍ إنسانيةٍ جليةٍ في مأسويتها. إنها مشكلةُ قيمةِ الإبداعِ الفردي، وفي قلبِ جماعةِ «المجلة الفرنسيّة الجديدة»، إنّما سيدورُ الجدلُ على مسألةِ غرضِ الأدب، وكانت «المجلةُ الفرنسيةُ الجديدةُ» منذ تأسيسها في عام ١٩٠٩ قد عكفت على مراجعةٍ للقيمِ، من خلالِ عملٍ غدا ضروريًا، بسبب التحولاتِ المتعاقبةِ التي طرأت على الرّمزية، فأصبح بقاؤها

صعبًا، ولم تكن كافةُ المجلات الكبيرة في ذلك العصر صافية السّريرة إلى حدٍّ ما تجاه الحاجات الجديدة لأدبٍ كان في أوجِ تطوّره وأخذ يتخلّى شيئًا فشيئًا عن النزعةِ الذاتية الرّمزية. ومن جهةٍ أخرى، فقد اتضّح أن عدداً كبيراً من المجلات قد أخذ يتخصّصُ في الدّفاعِ عن الشّعر، أو عن المذاهبِ الجمالية التي تجاوزتها الأحداثُ- كمذهب الفنّ للفن، والمثل الأعلى عند مالارميه، وما خلّفته النزعةُ الانحطاطية ... أو عن مواقعَ سياسيةٍ أو فلسفيةٍ معينة، وإجمالاً، كانت فرنسا تفتقرُ إلى مجلةٍ تجرؤ صراحةً على التّلاؤمِ مع الظّروفِ الجديدة، وتشرعُ بالدفاعِ عن أدبٍ ذي نوعيةٍ عالية. وأخذ أولُ المساهمينَ في الكتابة، ونجد بينهم كلاًّ من جاك كوبو، وجان شلومبرغر، وهنري غيّون، وأندريه رويتير، وجاك ريفيير، أخذوا، بمساندة أندريه جيد، يتّفقون على ضرورةِ الرّجوع إلى الموضوعيةِ، وإلى رؤيةٍ أكثر وضوحًا للواقع، وإلى أدبٍ أكثر عفويةً. فهو إذن أدبٌ أكثر صدقًا مع ذاته نوعيًا، وإلى أسلوبٍ أكثر تطلّبًا، وإلى صفاءٍ ووعيٍ في الإبداع. وهذا هو السّببُ في أن «المجلة الفرنسية الجديدة» قد كانت البوتقةَ التي تشكّل فيها تقريبًا كلُّ الأدبِ المعاصر. لقد كانت قادرةً على الكشفِ عن مواهبَ مختلفة فيما بينها إلى أكبرِ درجةٍ ممكنة، من مثل جيد وكلوديل، وبروست ومارسيل أرلان، وجان بولان وأندريه سواريس، وبول فاليري، وشارل ديبوس، وتيبوديه، وفيرنانديس- وأن تبني شهرتَها على قيمتها النقديّةِ، وميلها إلى الكمال، والصّدق الجماليّ. ألم يكن جيد يؤكّدُ أنه «ما من مشكلاتٍ لا يُعدّ العملُ الفنيّ حلاً مُرضيًا لها.»(١). وفي واقعِ الأمر، فإن ماكانت تريدهُ «المجلةُ الفرنسية الجديدة» هو تأسيسُ مذهبٍ اتباعيٍّ حديث. وعندما عادت «المجلةُ الفرنسيةُ الجديدة» إلى الصّدور، في حزيران لعام ١٩١٩، أصبح جاك ريفيير، أمينُ سرِّ تحريرها السّابق، مديراً لها. وكان قد لفتَ إليه الأنظارَ، من خلالِ دراساتٍ نافذةٍ في عمقها، ولكنها شديدةُ الاعتمادِ على الحدس، وغنائيةٌ

(١)-اللاأخلاقي، باريس، ميركور دوفرانس، ١٩٣٦، المقدّمة، الصّفحة: ٩.

تدورُ على بودلير، وجيد، وكلوديل. أما دراستُه عن «رواية المغامرة» (١٩١٣)، فكانت قد أثارت ضجةً كبيرة. ولم يكن لارنست كوريتوس ربما أن يكتبَ عن «المحدثين»، لولم يكن مديرُ «المجلة الفرنسية الجديدة» قد بيَّنَ أين ينبغي أن نبحثَ عنهم. (١) لقد كانت سلطةُ ريفيير لاجدالَ عليها، حتى لو أن البعضَ يأخذون عليه تشديدَه المفرطَ على التعقُّلية، وعلى الصِّراعِ الذي كانت قد بدأتْه «المجلةُ الفرنسيةُ الجديدةُ» ضدَّ كافّةِ أشكالِ النّزعةِ الذاتية. وهذا ما لم يمنعْ جوليان بيندا، مؤلِّفَ «بيلفيغور»، ومنظِّرَ العقليةِ، والمناهضَ لكلِّ حساسية، وكلِّ امتيازٍ يُعطى للحدس، لم يمنعْه هذا من أن يتّهم «المجلةَ الفرنسيةَ الجديدةَ» بتجميعِ كهنةِ النّزعة الانفعالية(٢) وكان ريفيير يناضلُ منذ عام ١٩٢٠، من أجل أدبٍ تجديديّ، أدبِ فهمٍ نقديّ وصدق. وفي مقالةٍ بيانية، في العددِ الأول لما بعد الحرب، يُعيِّن ريفيير بدقّة برنامجَ المجلّة، ويحدّدُ موقعها، ومفهومَها للأدب.

«سنحاول أن نكشف عما عفا عليه الزّمن في ثقافةِ وسائل التّعبير بحدّ ذاتها، بغضِّ النّظرِ عن قيمتها الدّلاليّة في البحوثِ الموسيقية البحتة. في مجالِ الشعر، وفي عرضِ الوقائع عرضاً غنائيًا، وفي التثبيتِ المباشرِ لحالاتِ الحساسية، وفي الطّريقة «الإجمالية»، إذا صحَّ القول، في التعبيرِ عن الحقيقة النفسية. سوف نعرضُ كلَّ ما يبدو لنا أنّه يستشفُّ انبعاثًا اتباعيًا، وليس انبعاثًا نصيًّا، أو تقليداً بحتًا، كما كان يفهمُهُ تلاميذُ موريا، وكتّاب مجلة النقّد (لاروفو كريتيك)، ويحدّدونه قبل الحرب، وإنما انبعاثًا عميقًا وداخليًا. ولسوف نستقبلُ المطالبةَ بالعقلِ الذي يسعى اليومَ بصورةٍ جليّةٍ إلى استعادةِ حقوقه في الفنّ، ليس لكي يزيحَ الحساسية بصورة تامّة، وإنّما ليخترقها، ويحلّلها، ويهيمنَ عليها. (٣)

---

(١) Die Literarischen Wegbereiter Des neuen Frankreich,- بوستدام، ١٩٢٣.

(٢)-سينشُر. ج. بيندا عام ١٩٤٥ لدى غاليمّار هجائيةً عنوانها: فرنسا البيزنطية، وانتصارُ الأدب الصرف.

(٣)- المجلة الفرنسية الجديدة: عدد حزيران، ١٩١٩.

لقد تدخّل جاك ريفيير إذن في مسألة محاكمة الأدب في اللحظة التي كانت فيها حركةُ دادا على منعطف انحدار مميت، وقد قتلتها إفراطاتُها نفسُها، وبما أن تطوّرَ بروتون نحو السّوريالية قد تخطّاها، فقد اتّخذَ موقفًا في مقالته: الإقرار بالجميل لدادا، ردًّا على مقالة لبروتون عنوانها: «من أجل دادا».

إنه يحترس أولاً من الاستناد على الدّادائيين باسم العقل، والذّوق السّليم، وتوازن النّفسية المطلقة، ولأنها قد مثلت أولئك الذين حملوا عبء تأمين تواصلاتنا مع المطلق». إن خطأ أنصار دادا هو في التّأكيد على أنّهم وحدهم على حقّ، وأن كلّ شكلٍ من أشكال الأدب لايحترم نزعتهم العدميّة يجب أن يُقضى عليه. إن الضّراوةَ الهدّامةَ، ضراوةَ تزارا وأصدقائه تُثبتُ أنّه من غير الممكن تصوّرُ الفنّ على أنّه إظهارٌ صرفٌ للأنا، وأنه، في الوقت نفسه مناسبةٌ يحلمُ بها منظّرٌ للأدب الجديد لكي يحدّدَ أفكارَه وطريقتَه، وليرجعَ إلى أصول هذا الانفلات الغنائيّ. إن ريفيير يرى في الدّادائية النّتائجَ الأخيرةَ لتلك التيارات التي كافحت، منذ عهد الرومنسية، ضدّ الغريزة الموضوعية، وذلك بأن أوكلت إلى الأدب مهمةً وهدفًا صادرين عن كشفٍ ذاتيّ بحت. لقد توصّل البعضُ إلى أن يروا في العمل الفنّي حقيقةً متميّزةً لموضوعٍ خارجٍ عن المبدع، وكان الاتّباعيون يؤمنون بفنٍّ لاشخصيّ، وبحقيقةٍ وضعيةٍ، وبواقعٍ لايختلطُ بملَكَاتهم الابتكارية» فيما يُعتَبرُ هذا الواقعُ، وذلك الخيالُ، عند الدادائيين، شيئًا واحدًا وهو الشّيء نفسه. ومن هنا يأتي تفوّقُ فنٍّ يأخذُ بعدَه واقعًا خارجًا عن الذّات.

حتى فلوبير - الذي يُعتَبر بطلَ الواقعية الكاملة، والفنّ الصّرف - ليس غريبًا عن ذلك الاتجاه الذي يوطّدُ «هيمنةَ الأنا المبدعة على الموضوع». فما قولنا إذن بالرّمزية التي ولَجَ ريفيير بعمقٍ كبير إلى أسرارها. وهي الرّمزيةُ التي عاشها؟

إن الرّمزية التي جعلت الانفصالَ عن الواقع أكثرَ خطورةً، وأصبحت تتحسّسُ نشيدَ الرّوح والموسيقا فحسب، قد خلقت هوّةً بين الشّاعر والواقع، لكي

تتوصَّلَ من ذلك منطقيًا إلى ألاّ ترى في الفنّ من بعد، إلاّ نوعًا من بديلٍ عن الشّخصيّة.

إن الدادائيةَ تبيّنُ أن النّظريةَ التي يمكنُ الدّفاعُ عنها بحدودٍ معينة، كان لابدّ لها أن تؤدّي إلى طريقٍ مسدودة. ولأن الشّاعر الدّادائي قد أساءَ فهمَ رامبو، من غير أن يحاكي صمته، فقد وصلَ من ذلك إلى عدّ اللّغة كيانًا معينًا، وليس وسيلة ولابدَّ للمرءِ من أن يكونَ ممتنًّا لدادا، ليس لأنّها قد أنتجت أعمالاً شاذّةً، بل لأنّها قد استخدمت مبادئ تُتيحُ للنّاقد أن يكشفَ عن الخطأ الأساسيّ في الشّعرِ الحديثِ، وهو نفيُ المحتوى الموضوعي للفكر؛ فدادا قد أفادت إذن في شيء ما.

فما الذي نجدهُ في المجهودِ الدادائي نتيجةً لذلك؟

نجد تسويغًا لكلّ فكرةٍ تولدُ في الذّهن، ونكرانًا لفائدةِ اللغة، واقتناعًا بأنه من المتعذّر الإفلاتُ من تسجيلِ الأحلام، «من غير انتقاءٍ، ومن غير تمييز»، وهي الأحلامُ التي تهاجمُ الوعيَ، ونجدُ تقديسًا لنقاء وصدقٍ مطلق، وتدليلاً على أنّ الفنَّ شيءٌ لايمكنُ تحقيقهُ لأن العقلَ غيرُ قادرٍ على التجّسيدِ الموضوعي.

أليس أمرًا منطقيًا أن تنزعَ الدادائيةُ عفويًا نحو السّورياليةِ، والآليةِ السيكولوجية، والكتابةِ الآلية، وإليكم خطأها الأساسيّ.

«الإمساك بالكائن قبل أن يستسلمَ للانسجام، والوصول إليه في عدمِ تماسكه، أو بصورةٍ أفضل، في تماسُكه الابتدائيّ، قبل أن تكون فكرةُ التّناقضِ قد ظهرت، فأجبرته على أن يتقلّصَ، وأن يُعيدَ بناءَ نفسه، وإحلال وحدته المنافية للعقل والأصلية وحدها، محلّ وحدته المنطقية التي يكتسبُها قسرًا؛ ذلك هو الهدفُ الذي كان يقتفيه كلُّ الدادائيين من خلال ما يكتبون[1]».

---

(١) - الإقرار بجميل دادا، المجلة الفرنسية الجديدة، آب، ١٩٢٠، الصفحة: ٢١٨.

منذ ذلك الحين، لم يعدْ هناك أيُّ مبرّرٍ يجعلُ المرءَ يجفلُ من غزوِ الأدب أو يخشاه بسبب فضيحة انعدام المعنى. لقد أثبتت دادا عدَميةَ أفكارها الجمالية وعقمَها. ومن الواضح أن الدّادائية تقعُ خارجَ الفنّ، لأنها أنكرت فعاليةَ العقل، وأُسسَ تدريبه. لقد أدّى الدّادائيونّ خدمةً ساميةً للآداب الفرنسية، فقد برهنوا بوضوح على أنّه «من المتعذرِ أن يحققَ المرءُ شيئًا من خلال تحقيقِ ذاته، وأن التعبيرَ الخارجيّ عن الذّات ينتهي بأن يصبحَ بالنسبة للكاتبِ معادلاً لاعتزاله الكامل»[1].

إن النتائج التي استخلصها ريفيير من دراسته عن الدّادائية هامةٌ جداً، لأنها ستكون أساسَ ما يمكن تسميتُه بعلمِ الجمال البروستي - الجديد في نظره، وبميله إلى تجديد العقل الذي يجري على أنقاضِ الأدب الغنائي. إن أندريه جيد الذي كوّنته الرّمزيَةُ، كان قد قدَّمَ الدّليلَ من قبل على أنَّ العملَ الفنيَّ هو ثمرةُ القهر، وأن الاتبّاعيةَ إجمالاً ليست إلاّ رومانسيةً مقهورةً. إن هذه الدراسةَ التي تدورُ على الدادائيين تبشّرُ إذن بكلّ التّقليد الأدبي الذي ستتوصلُ المجلّةُ الفرنسية الجديدةَ إلى إقامته. وذلك بأن تعطي الفكرَ الفرنسيّ مجدّداً الميلَ إلى التحليل الذي يقعُ في نطاقِ عبقريته، والثقة بالفضائل الخلاّقة، فضائل التمييز. يجب أن نتخلّى عن الماضي وعن «العدَم اللّغوي» كما تتخلّى عن «العدَم السّيكولوجي»، ونستردُّ المبادئ التي ستتيحُ للأدب أن يسترجعَ نقاءَهُ وخصوصيتّه. ينبغي أن نتخلّى عن النّزعةِ الذّاتية، والاندفاعِ العاطفيّ، والإبداعِ الصّرف، ونقل الأنا، وعن ذلك الاسقاطِ المستمرّ للموضوع، وهي الأمورُ التي تجعلنا نهوي إلى الفراغ. ولابدَّ لحركةٍ بارعةٍ من فكرنا أن تؤدّي به إلى تدبُّرِ أموره من جديد. وينبغي أن يستعيدَ الإيمانَ بواقعٍ مغايرٍ لقدرته، وأن يصلَ إلى أن يميّزَ في ذاته أداةً معينةً ومادةً معينة. يجب أن نعرفَ كيف نعيدُ اكتشافَ الفضيلةِ الخلاّقةِ للفكر النّقدي، وقدرته التغييريّة[2].

---

(١) - المجلة الفرنسية الجديدة، الصفحة: ٢٣١.

(٢) - المرجع السّابق (م. ف. ج)، الصفحة: ٢٣٧.

أما السّوريالية، فإن نجاحاتها التي لاجدالَ عليها، على صعيد الأدب، لن تمسّ الشعرَ إلاّ قليلاً، والرّوايةَ إلاّ قليلاً جداً، ولن تمسَّ المسرحَ أبداً على وجه التقريب. سوف يُحاكمُ أندريه بروتون الروايةَ في بيانه. ولسوف يُظهر ريبةً ثابتةً نحو الجنسِ المسرحيّ طوالَ مدّة عمله كزعيمٍ للحركة السّوريالية، متفقًا في ذلك مع اتجاه حديثٍ يزداد انتشاراً، ويغفلُ الحَدثَ اللّغويَّ في المسرح، وهو النصّ، تلك الظّاهرة الأدبية بحصرِ المعنى، وذلك لكي لايحتفظ من المسرح إلاّ بمفهومِ العرضِ الإجماليّ الخارج عن الأدب.

لايمكن لتحليلٍ متأنٍّ وتركيبيّ للنّشاطِ السّورياليّ، إذا أخذناه بالإجمال إلاّ أن يؤدّيَ، في نهايةِ المطاف، إلى الاستنتاج التالي؛ لقد تحدَّدَ هذا النّشاطُ باعتباره ثورةً عقائديةً، ومحاولةً لإرساء فلسفة جديدة للإنسان، وطريقةٍ جديدة في العيش، أكثر مما تحدَّدَ بعدّه ثورةً أدبيةً، ومَدرسةً للإبداع الفنيّ. إن أندريه بروتون وتلاميذه الأكثر وفاءً لايريدون أن يهاجموا شيئًا على الإطلاق سوى الأخلاق والتقليد الفلسفيّ، تقليدِ العقلانيةِ، والتعقُّليةِ، والبُنى الاجتماعية والسّياسية. إن أصولَهم الفلسفيةَ هي هيغل، وماركس، وفرويد. وهم يُظهرون ضروبَ الإعجاب الأدبيّ بكتّاب التهديم، من مثل لوتريامون، وساد، ورامبو. إن التّقنيات الأدبية التي تقترحُها «البياناتُ السّوريالية»- وخصوصًا الكتابةَ الآليةَ، والبحثَ المنهجيَّ عن الصّورة، ولعبةَ الخفايا الرّهيفة- ترتبطُ بسيكولوجيا جديدةٍ مبنيةٍ على تحريرِ اللاّشعور أكثر مما هي مستقاةٌ من علمِ جمالٍ أدبيّ حصراً.

لن يكونَ الشعرُ، في نظرِ بروتون، نشاطًا لكائنٍ متفوّقٍ قد امتلك ناصيةَ فنٍّ تقليبِ المادة اللّفظيةِ، ولكنه نشاطٌ يُعرَض للجميع، حسب أُمنيةِ لوتريامون، باعتباره وسيلةً للانعتاق، وللتحرز من خلالِ اكتشافِ سحرِ واقعٍ جديد، واقعٍ مطلقٍ يكون فوق الواقع. «ويكتب أندريه بروتون في «بيان السُّوريالية الثاني» (١٩٣٠)» أن «كلّ شيء يحملُ على الاعتقاد بأن هناك نقطةً معينةً في الفكر تكفُّ

نطلاقًا منها الحياة والموت، والواقعيُّ والخياليُّ، والماضي والمستقبل، والقابلُ للإبلاغ، وغيرُ القابل للإبلاغ، والعالي والمنخفض، تكفّ فيها عن أن تُدركَ بصورةٍ متناقضة. وهكذا، فنحن نبحث عن محرِّكٍ آخر للنّشاط السّوريالي غير الأمل بتحديد هذه المسألة، ولكن من غير طائل».

برغم تدابيرِ الطرّد التي اتخذّها أندريه بروتون، وضروبِ الغضب العارم ضدّ السّورياليين المنحرفين عن الخطّ من أمثال: أنتونان أرتو، وفيليب سوبّو، فلسوف يرى نفسه مرغماً، من تصريحٍ إلى تصريح، ليربط السّورياليةَ بالثورة، حتى وإن كان يرفض مُؤقّتًا الحلَّ الشيوعيّ. ولكن مُعظمَ جماعته من أمثال أراغون، وإيلوار، وروجيه فايان- سوف يتركونه، لأن أكثريةَ أنصارِ العمل السّوريالي سيقدّمون الثورةَ وقيامها على النّشاط السّوريالي، والتّخريبَ العقائدي. أما الاستسلامُ للأدب بقصد تدميره فلم يكن بإمكانه أن يرضي أولئك الذين كانوا مقتنعين بأنّ المهمةَ الأكثر إلحاحًا هي أولاً الاعتراضُ على مجتمعٍ مضطهَدٍ ومُستَلبٍ وتغييرهُ.

وكان سارتر، من خلال نصٍّ شهير، في عام ١٩٤٧، في مجلّة «الأزمنة الحديثة» هو الذي أجهزَ على السّوريالية التي أصابها الضّعفُ، بدءاً من عام ١٩٣٠، بسبب الارتدادات عنها، وفقدانها للتنظيم، لتشتُّت أعضائها خلال الاحتلال، فغدت غير قادرةً، بعد تحرُّرِ فرنسا، على شحنِ طاقات جديدة. إنه يأخذُ عليها أنها تحاولُ أن تهدمَ، في آنٍ واحد، الموضوعيّ والذّاتيّ دون أن تتوصّلَ مع ذلك إلى هدمٍ واقعي لهما: «فبواسطة الإلغاءِ الرّمزيّ للأنا عن طريق النّوم والكتابة الآلية، والإلغاء الرّمزي للأشياءِ بإنتاجِ محسوسات متلاشيةٍ، والإلغاء الرمزي للّغة، بإنتاج معانٍ شاذّة، وتدميرِ التصوير عن طريقِ التصوير، والأدبَ عن طريق الأدب، تتابعُ السّورياليةُ هذا المشروعَ الغريبَ لتحقيق العدمَ عن طريقِ امتلاءٍ مفرطٍ للكائن... وفي نهايةِ الأمر، تصنعُ السّوريالية الكثيرَ من التصوير، وتسوّدُ الكثيرَ من الورق، غير أنّها لاَ تدمرّ قطّ شيئًا تدميراً حقيقيًا» (١).

(١)- جان- بول سارتر، مواقف: ٢، باريس، غاليمار، ١٩٤٨، الصفحة: ٢١٧.

وأخيراً، فإن سارتر يتّهم السّورياليين بأنهم «طفيليّو البورجوازية»، وأنهم قد تصوّروا، كسلاً منهم وجبنًا، إمكانية استشفاف «أدب للفكر المقيّد بالأغلال»(١)، إن ثورتهم هي «مطلقٌ يقع خارجَ التّاريخ، وتخيُّلاً شعريًا»(٢).

إن كشفَ جان- بول سارتر لتضليلِ السّوريالية سيفسحُ المجال لتصعيد نقديّ يكون هدفُهُ النهائيّ التّدليلَ على أن الممارسةَ الهدّامة المزعومة للكتابة التي يعظُ بها بروتون في بياناته تخفي انضمامًا كليًا إلى المذهبيّة التي يرفضُها. إن المسألةَ التي يطرحها ج. ل. هوديبين هي مسألةُ أن نعرفَ إن كان المذهبُ السّورياليّ هدّامٌ فعلاً. (٢) والردُّ واضح: إن بروتون يعطي الانطباعَ بأنّه ثوريٌّ يستلهمُ ماركس وفرويد، في حين كانت قراءته المثيرةُ للجدل لهما، في واقعِ الأمر، لاتستكملُ حتى النهاية هذه العقائد المطروحةَ على الإنسان الجديد الذي تشجّعُ السُّورياليةُ ولادتَه. وفي «البيانات»، إنّما نجدُ هيغل أكثر مما نجد ماركس وماديّته، كما نجدُ عدَمَ معرفةٍ بالتحليلِ النفسيّ الذي يؤدي إلى تفسيرٍ روحانيّ، ومثالي، ونفسانيّ للنّظرياتِ الفرويدية. إن قارئًا متأنيًا «للبيانات» يتوصّلُ إلى الاستنتاج بأن نصوصَ بروتونَ النظريةَ التي لا تُعَدّ على الإطلاق شهاداتٍ على الحزقِ والهدم، مبنيةٌ على استخدامٍ خادعٍ للغة، وعلى لاهوت للذّات، وعلى بلاغة التعبير، فيما تتطلّبُ الماركسيةُ المستقيمةُ الرأيِ التمسُّكَ أولاً بمشكلة إنتاجِ الخطاب، والممارسة. إن بروتون يسعى جهده لاستخدامِ لغةٍ هدّامةٍ، ولاعقلانية، لكي يُرسي فلسفةً تظلُّ، في نهايةِ المطاف، روحانيةً على نحوٍ عميق، وشديدةَ التّقديرِ للميتافيزيقا المثالية. إن الشعرَ، الذي يتأسّسُ على رسائلِ اللاّشعور التي يتمّ التقاطُها بفضلِ التمرُّن على الكتابة الآلية، يظلُّ مع ذلك معبِّرًا عن الفرد، وشكلاً حديثًا للصُّوفية الأزلية، ودليلاً بواسطةِ اللغة على أن الشّاعر كائنٌ تزورهُ قوةٌ خفيةٌ تقومُ بإيصال تجربةٍ استثنائية. ومن هنا تأتي إعادةُ اعتبارٍ حاذقةٍ جداً لمفهوم الإلهام الذي ليس سوى «الدّارةِ

---

(١)- المرجع السّابق: الصفحة: / ٢٢٠/

(٢)- المرجع السّابق: الصفحة: / ٢٢٢/

القصيرة» القادرة على «إعادة إنتاج مصطنعة لتلك اللّحظة المثالية التي يصبح فيها الإنسانُ الواقعُ تحت تأثيرِ انفعالٍ خاصٍ، في قبضة ذلك الشيء الذي يفوقُه قوةً» والذي يُلقي به، على كره منه، في مجال الخلود.»[1]. ومن هنا يأتي أيضًا، عند بروتون الذي تأثّر بما يبرز أكثر مما تأثّر بفرويد، دفاعٌ عن الهلس البصري، والتأكيد على وجود ملكةٍ عليا مخصّصةٍ للتدليل على الحماقة التأمّلية، حماقةِ التمييز بين الخياليّ والواقعي.

«ربما تكونُ من طبيعةِ التّجريب الجاري أن يُثبتَ أن الإدراكَ والتصورَّ لا يُركنُ إليهما إلاّ بالنسبة لنتاجات الفصل الذي تقومُ ملكةٌ «فريدةٌ وأصيلةٌ» تبيّنُها صورتُها الاستحضارية، ونجد أثرًا لها عند البدائي، وعند الطفل. أما حالةُ النّعمة هذه فيتوقُ إلى استعادتها كلُّ أولئك الذين يهتمون بتحديد الوضعِ البشري الحقيقي، وعلى نحوٍ مشوّشٍ تقريبًا. وأقول إن الآليّةَ وحدها هي التي تقودُ إليها. ويمكننا بانتظام، وبمنجىً من كلّ هذيان، أن نعمل على أن يفقدَ تمييزُ الذاتي شيئًا من ضرورته ومن قيمته»[2].

وكما نرى، فإن النظريات السّوريالية تهتمّ بالمشكلات الفلسفية، والنفسية، والمتعلقة بالتحليل النفسي، والمكرّسة لخلق نموذجٍ إنسانيٍّ جديد، وطريقة جديدة في العيش، أكثر مما تهتم بالمسائل الأدبية، والجمالية حصراً. إن بروتون يرفض أدبَ عصره الذي يستقي مضامينه من التعقّلية، ولا يرى في الشعرِ مشكلةً تعبيرية، أو تمرينًا على فعاليةٍ مبدعةٍ لا تنفصل عن الإقرار ببلاغة معينة، بل تمرينًا قادراً على تحويلِ الوضع البشري وتسريع مجيء فردوسٍ ثوريّ لا أدري ما هو. إننا هنا خارجَ الأدب، ونتخطى كلّ أدبٍ، في مجالٍ أسطوريّ يكرّس، في واقع الأمر، القطيعةَ مع أيّ أدبٍ، والانضمامَ غير المشروط إلى القوى التغييرية، قوى الحلم والخيال.

---

(١) – أندريه بروتون، المرجع السابق، الصفحة: ٧٨.

(٢) – أندريه بروتون، بزوغ النهار، باريس، غاليمار، مجموعة أفكار، ١٩٧٠، (الصفحات: ١٨٨–١٨٩).

الفصل الثّالث
أنطونان أرتو واستحالةُ الأدب

«لايعني التفكيرُ، في نظري، أن المرءَ لم يمتْ بعدُ تمامًا، بل شيئًا آخر. إنه التقاؤه بنفسه في كلّ لحظة. وعدم انقطاعه في أيّ وقت، عن الإحساس بذاته، في كيانه الداخلي، وفي كتلة حياته غير المصوغة، وفي جوهر واقعه، وهو ألاّ يحسّ في ذاته ثقبًا رئيسًا، وغيابًا حيويًا. وهو أن يشعرَ المرءُ دومًا بأن تفكيره معادلٌ لتفكيره، أيًّا كانت، من ناحيةٍ أخرى، نواقصُ الشكل الذي يمكن منحه إياه. بيد أن تفكيري الخاصّ بي يخطئُ، من جراء الضّعف، في الوقت نفسه الذي يخطئ فيه من الناحية الكميّة، فأنا أفكرّ بمعدّلٍ أدنى دومًا»(١).

أنطونان أرتو.

ما من كاتب، حسب معرفتي، قد ألقى أضواءً أكثر سطوعًا، وأكثر مأسويةً، في الوقت نفسه، على أهوال إعداده الفكري كهذا الكاتب. فهل يمكنُ للمرء أن يكتب في الوقت نفسه الذي يقبلُ فيه أن يتخلّى عن أن يكونَ ذاته، كإدراكٍ لقواه الحيوية، وأن ينزعَ عن تفكيره وزنَه من اللّحمِ والأوعيةِ والدّم، والأعصاب،

---

(١)- سرّة الغموض، باريس، غاليمار، مجموعة: شعر، ١٩٦٨، الصفحة: /٧٠/

والعظام، والنّخاع، وهذا الوزنُ هو الشاهد العاجز على «تجريده من جوهره الحيوي»، تلك هي المشكلةُ المركزيةُ التي تتجّه إليها كلُّ كتابات أنطونان أرتو الذي تطرحُ أعمالُه المشحونة بالقلق، ولاتكفّ لحظةً واحدة عن أن تطرحَ، السؤالَ الأساسيّ، سؤالَ أن يكون الأدبُ ممكنًا، أو لا يكون. لقد رأى البعضُ فيه حالةً مرضيةً تدخلُ، قبل كلّ شيء، في نطاق الطبِّ النفسي لمريضٍ فصاميّ، وهي حالةٌ لايمكن أن نفهمها خارجَ هذا المنظور. والحقّ أن شاعرَ «ميزان الأعصاب»، بعد أن وجد في المسرح الوسيلةَ الوحيدةَ لمواصلة الحياة، لأن الحياةَ والمسرح قد أصبحتا، بالنسبة إليه، شيئًا واحدًا هو الشيء ذاته، أي شيئًا مقدّسًا، بعد أن اكتشف، في المكسيك قدرة البيوتل [1] المهلوسة، والميسكالين [2] الأثير لدى هنري ميشو، الحقّ أن هذا الشّاعر سوف يقضي تسعةَ أعوامٍ من حياته في مصحٍّ للمجانين في سوتفيل- لي- روان، وسوف يدخلونه إلى روديز حيث يتلقّى العلاجَ الرهيبَ بالصّدمة الكهربائية، وعلاجات أخرى مشكوك بنجاعتها تقريبًا. وعندما يخرجُ من ذلك الجحيم في عام ١٩٤٦، مُضْعَفًا ومُضنًى بسبب السَرطان، ومهدّمًا، يغدو تجسيدًا للعنف الكلاميّ، مع مرور الأيام، كما يغدو التهكُّم في إهاب رجل، والتجسيدَ الأكثرَ صفاءً، والأكثر إثارةً للرأفة للتمرّد الشّامل ضدّ عالمٍ لايقبلُ أن يكون الوعيُ الإنسانيّ معذّبًا بسبب تجربةٍ مأسوية، تجربةِ خسرانٍ مستمرٍّ تقريبًا.

سوف يؤكدّ أرتو حتى وفاته، وبقوةٍ وصفاءٍ ساطع، تلك العلاقةَ الضّروريةَ بين الجسد والفكر، وهي علاقةٌ لا تنفصمُ بالنسبة إليه: فالطلاقُ فيما بينهما ونتائجُ هذا الطلاق المأسويّة إنمّا تقعُ في صميمِ تجاربه ذاته. ولسوف تعلّمُه هذه التجاربُ الفصلَ بين الحياة والفنّ.

---

(١)- البيوتل: نباتٌ ضبّاري ينمو في المكسيك ويسبّب تناولُه أهلاسًا بصرية. (م: ز.ع)

(٢)- الميسكالين: مادة شبه قلوية، تستخرج من مُسكرٍ مكسيكي يسبب هلوسات بصرية كثيفة (م: ز.ع)

لقد تمثّل العيشُ بالنسبة إليه، في الجهرِ بالسرِّ الخفيِّ، وبالقلقِ اللذين يسببّهما تعايشٌ متعثرٌ بين فكرٍ عاجز عن القيام بأعباء جسده، وبين جسدٍ يحتملُه وكأنّه عائقٌ لحياةِ الفكر.

يبدو أمراً بالغ السّهولة أن نشرحَ حالة أرتو عن طريق التّحليل السّريري لاضطراباته العقليّة، وألاّنرى في عجزِ لسانه عن الانسياب في الحديث إلاّ ظاهرةً تدخل أولاً في نطاقِ علاج العصابيّين. إن نصوصَ أرتو، وخصوصاً مراسلاته التي تبادلها مع مدير «المجلة الفرنسية الجديدة» في العامين ١٩٢٣و ١٩٢٤، هي في الواقعُ وثيقةٌ أساسيةٌ لتجربةٍ مقلقةٍ هي تجربةُ إمكانيةِ الأدبِ الذي يجري تصوّرُه على أنه همزةُ وصلٍ بين الفكرِ والحياة. وفيما يدركُ أرتو أن موهبةَ الكتابة الشّعرية تمتنعُ عليه، وأنه محكومٌ، كما يكتب، بأن يفكرّ دائماً بمعدّل «أدنى»، ما إن يتعلّقَ الأمرُ بأن يُضمِّنَ اللّغةَ حقيقةً فنيةً صرفة، أي بناءً بارعًا من الكلمات يسمّى قصيدة. وعندما يبدأ، بالمقابل، في تحليلِ وإيضاح «الخسارة» التي يُعدُّ شاهداً معذّبًا عليها، فإن نثرَه يكشفُ عن توازنٍ وعن وضوحٍ مدهش، مع أنه نثرٌ مشحونٌ بالألم. إن الشاعرَ يعرفُ تآكلَ العملِ الفنيّ المجهَض، ولكن الناثرَ الذي يعرضُ الظواهرَ التي يشهدُ عليها، يدلّل على بصرٍ ثاقبٍ إلى حدٍّ كبيرٍ جداً، ويصل إلى الواقع الذي يريدُ التعبير عنه من غيرِ أيّ قدرٍ من الصّعوبة. وهذه ظاهرةٌ مقلقةٌ، أقلّ ما يُقال فيها.
فهل يكونَ الشعرُ، والحالة هذه، نشاطًا نوعيًا يقوم به ذلك الذي يُحجمُ عن إطلاقِ رسالةٍ عقلية، ومادةٍ تصوّرية؟ أفلا يكون الشّعرُ هو تلك اللعبةَ السّامية التي يحاول فيها الإنسانُ أن يجد جوهرَ ما هو عليه، وأن يتوحّدَ نهائيًا في عماء الثّنائية النفسية- الجسدية، وبمعنىً من المعاني، أن يحقّق نفسه أخيراً بعدّه فرداً، لا يمكن لأحد أن يُستَبدلَ به، وفرداً فريداً مهمتُه أن يكشفَ الأنا الحقيقيةَ، والكيانَ الداخلي، العصيَّ على الإدراك بوسائل أخرى. إن أرتو يريد من خلال جهدٍ أخير، أن يصل إلى نفسه، حتى نخاعِ عظامه، كفكرٍ وكجسد. وهذا هو السبب في أنه يتألّمُ، لأنه

لايستطيع أن يعبّر بالكلام عن العلاقة التي لا تنفصمُ، والتي تربط بين نشاطِ العقل والحياة الجسديّة والحشوية، بين الشكل والفكر؛ «فمعنى كلٍّ فكر، والعلمُ بكلّ فكرٍ، في نظره، كامنٌ في حيويةِ النّخاع العصبية»(١).

إنه لايستطيعُ أن يكتفي بتقريباتٍ خادعةٍ. «إن أولئك الذين تروقُ لهم نواقصُ الفكرِ البشريّ، وعجزُهم الذاتي عن إرضاء أنفسهم بما يسمّونه فكرهم، يخلطون بين حالاتٍ فكريةٍ، وشكليةٍ متمايزة فيما بينها كلَّ التَّمايز، ويضعونها على المستوى الخاطئ نفسه، ولم تعدْ أدنى هذه الحالات تتعدّى أن تكون كلماتٍ، في حين لايزالُ الفكرُ هو أعلاها»(٢).

إن الامتلاءَ هو الذي يريد أرتو أن يصلَ إليه، وهو امتلاءٌ لايحصلُ عليه المرءُ بالإنتاج والكتابة، بل كما يكتب فيليب سولير، من خلال كتابته عن نفسه، ومن خلال الدّخولِ إلى حقيقة العلامات الوحيدة التي يصبحُ المرءَ نفسه علامةً فيها»(٣)، ولسوف يتُيح المسرحُ لأرتو أن يعثر على «المكان الذي لابدّ للفكر أن يجدَ فيه جسده»(٤).

فما هي إذن الحججُ التي يدافعُ عنها بالتناوب كلٌّ من أنطونان أرتو ومراسله، أي شاعرٌ معذّبٌ، وناقدٌ متحمّسٌ للحقيقة؟.

لم يكن أرتو على الإطلاق شاعراً سورياليًا، في المدّة التي اتَصل فيها بمديرِ «المجلّة الفرنسية الجديدة»، مع أنّه مؤمنٌ إيمانًا راسخًا بقيمةِ البلاغات الواردة من اللاّشعور. وفي عام ١٩٢٠، وقبل وصوله إلى باريس بقليل، كان قدِ اتّصل بلونييه-بو الذي يعهدُ إليه بأوّل دورٍ له. ثم تأتي التجربةُ المسرحيةُ مع جيمييه

(١)- المجلّة الفرنسيةُ الجديدة، الأوّل من كانون الأول، ١٩٢٥.

(٢)- سرّة الغموض، باريس، م.ف.ج، عام ١٩٢٥.

(٣)- طبعة سوي، ١٩٦٨، الصفحة: ١٣٧.

(٤)- المرجع السابق، الصفحة: ١٣٧.

ودولان واكتشاف السّينما. وكان قد بدأ يكتبُ قصائد يريدُ أن ينقل من خلالها تجربته الحياتية أكثر مما يريد أن ينقل واقعًا تصنعه معجزةُ اللّغة. وبما أنّه كان قد عاش وهو يدرك إدراكًا مفرطًا فراغَ الوجود، والغيابَ الأليمَ في العالم، ويريد أن يعهدَ إلى كلماتِ القصيدةِ بمأساة حياةٍ تهربُ منه في كلّ اتجاه، فقد اصطدمَ بنوعٍ من العجزِ الخلْقي عن التعبير عن أناه. لقد أخذ يكتشفُ أنّه غير قادرٍ على بلوغِ حدٍّ أدنى من التّماسك في شكل التعبير، وبدأ يبحثُ عن الأسباب التي تدمّرُ فكرَه، وعن «ائتكال الروّح» الذي كان يعانيه. كان قد أرسلَ إلى جاك ريفيير بعضَ المحاولات الشّعريّة بأملٍ أن ينشرها له هذا الأخيرُ. ولكن ريفيير الذي كان يوجّهُ «المجلةَ الفرنسيةَ الجديدة» في طريقِ تجديدِ قدراتِ العقل، والاتبّاعية الجديدة المضادّة للنّزعة الذاتية، قد ألفى نفسه مجبراً على ردِّ العرضِ الذي كان يقدّمه أرتو له، فرفَضَ بأدبٍ نشرها، لأنّ أشعار أنطونان أرتو تصدرُ، من قريبٍ أو من بعيد، عن جماليّةٍ كان يُشدّد في ذلك الحين تحديداً على عقمها في مقالته: «الإقرار بجميل دادا». ومع ذلك، ففي الوقت نفسه الذي كان ريفيير يصرفُ فيه أرتو، أحسّ بأن عدداً من المشكلات التي تثير الاهتمام إلى أعلى الدّرجات فيما يتعلّق بدراسةِ خصوصية الأدب، أنها تتبلور في تلك القصائد. فتمنى والحالة هذه أن يكون على صلة بمؤلّفٍ يشكلُ حالةً معينة. فتمّ تبادلُ الرسائل بين الكاتبين، وحين عرض أرتو عجزه، أخذَ ريفيير على عاتقه الدّفاعَ عن تصوّراته الأدبية الخاصّة، وحاول أن يقودَ مراسله إلى رؤيةٍ للواقع أقلّ إثارةً لليأس. وكان يظنّ، على غرار فاليري وجيد، أنّه يكفي التسليم بأن العملَ الفنّي يُعدّ فتحًا في كلّ أوان، وأنه من الممكن بقوّة الصّفاء، والإرادة، والجدّ أن يستعيد المرءُ الثقةَ بعقلٍ قد تاه مؤقتًا في شعابِ الهذيان الكلاميّ الخادعة.

ليس وضعُ أنطونان أرتو مأسويًا فقط لأنه يُلقي الضوء على عجزِ طريقةٍ ما في الكتابة، بل لأنّ ظاهرةَ العجزِ المبدع تقدّمُ إيضاحاتٍ عما ينبغي فعلاً أن نسميّه مرضًا

حقيقياً للفكر الذي يُعدّ غير قادرٍ على الوصول إلى شيْء آخر غير الذّاتي. وأنطونان أرتو في نظر ريفيير، قد أفقَدَ عقلَه توازنَـه بصورةٍ كاملة: وهو مدفوعٌ دفعًا من جرّاء عجزه المبدع، إلى جعلِ معطياتِ أناه العفوية مفككةً، وإلى الجهرِ بها. إنه لايصلُ إلاّ إلى إبهامٍ وعدمِ دِقّةِ شعرٍ لا تتحكّمُ فيه بنيةٌ منظّمةٌ له. إن كتاباتِه تولدُ من عدمِ قدرته الخلْقية على جعلِ فكره موضوعياً، وترمي على الأخصّ إلى عرضِ العمقِ الحشويّ لرغبته في العيش. إنها تظهر تعقُّداً طبيعياً في الحالةِ الصِّرفة، وضراوةً في الرّفض أمام كشفِ القوى الهدّامة التي تسكنُهُ. وقبل أن يُلْقي التَّبعةَ على المجتمع، وعلى قوى الاضطهاد فيه - كالعقائديّةِ الأدبيّة الجامدة، والطِّب والدّين، والطبّ النّفسي، وشعورِ الجامعيين براحة الضمير، والمسرح الزائف، فإن أرتو يبذلُ قصارى جهده ليفني نفسه، وليلفي نفسه مذنباً لكونه على ما هو عليه، أي لكونه غير موجود.

ليست قصائدُ أرتو إلاّ الترجمةَ الأدبيةَ لقلقٍ ميتافيزيقي أكثر منه أدبيّ، وبالنسبة للمراقب غير المطّلع، يعدُّ أرتو شاعراً شاباً يبحثُ متلمّساً عن وسائل للتعبير لايجدها. لأنّ الواقعَ الموضوعيّ لايهمُّهُ. وهو إنّما يريد أن يعبّر عن أناه الكاملة، وهو الذي يعرفُ أنّ المعيشَ يُهيمن على كلِّ ما تبقّى. أما إذا أردنا أن نعرفَ لماذا تعوزُه الكلماتُ، ولماذا يدوّنُ من غيرِ اختيارٍ، ومن دون رابطٍ منطقيّ، وقواعديّ، ونحويّ، ودلاليّ، حالةَ داخلِه الفاترة؛ فذلك هو عذابُه بالتّحديد إن الأمرَ يتعلّقُ بأزمةٍ وجوديّةٍ أكثر مما يتعلقُ بنضوبٍ للإلهام الأدبيّ حصراً، وهو يكتب إلى جاك ريفيير:

«إني أعاني من مرضٍ عقليّ رهيب؛ ففكري يتخلّى عنيّ على كلّ المستويات؛ بدءاً من الواقعةِ الفكريةِ البسيطة، وصولاً إلى الواقعة الخارجية، واقعة تجسُّدِها في الكلمات... إني أبحثُ باستمرارٍ عن كياني الفكري. وحين أتمكّن إذن

مـن التـقـاط شكلٍ مـا، مهـمـا كـان نـاقـصـاً، فـإني أثبـتُه خـوفًا مـن أن أضـيـع الـفكـرةَ برمتّها. »(١).

إن موريس بلانشو الذي كان، إن لم نخطئ، أولَ ناقد يلتقطُ المغزى الحقيقيّ لتجربة أرتو الأدبية، والذي رأى فيه شاهداً على موت الأدب، بما أنّ إخفاقَ القصيدة هو العلامةُ نفسها على ماهية النشاط الإبداعي. إن موريس بلانشو يوردُ ردُ هذا النصّ الكاشفَ، والذي كُتب في وقتٍ متأخرٍ جداً، بعد نوبات التجديف والتهكّم الكبيرة: «لقد بدأتُ في الأدب من خلال كتابة عددٍ من الكتب لكي أقول إنّي لست قادرا على كتابة أيّ شيء إطلاقًا. وحين كان لديّ شيءٌ أكتبُه، كان فكري هو الذي امتنعَ عليّ أكثر من غيره ... لم أكتبْ قطّ إلا لأقولَ إني لم أصنعْ قطّ شيئًا. ولم يكن بمقدوري أن أصنعَ شيئًا. وإني، حين كنتُ أصنعُ شيئًا في واقع الأمر، لم أكن أصنعُ شيئًا. كانت كلُّ أعمالي مبنيّةً على العدم، ولن يكون ممكنًا إلاّ أن تكون كذلك» (٢).

إن في رسائل أرتو هذه نبرةً لاتخدعُ أحداً، فنحن هنا إزاءَ شهادة لايمكن الطعنُ عليها، وتمتازُ بصدقٍ مؤثّر، أمام حالة فرديّة حصراً بلاريب، ولكنها تُلقي ضوءاً مبهراً على المعاناة التي هي الكتابة. إن داءَ أرتو الذي يتبدّى أولاً وكأنه عدم القدرة على تركيزِ عقله على موضوعٍ ما، ونتيجةً لذلك، فهو غيرُ قادرٍ على الإفصاحِ عن نفسه، لأن الشّاعرَ، بسبب اغتنائه بتجربةٍ معيشة، يصطدمُ باللّغة، ولايتوصّل إلى تضمينها نارَ قلقه، واضطراباته؛ فهذا الداءُ الشبيهُ «بتجريدٍ له من مادّته الحياتية» هو عَرَضٌ لمرضٍ ليس أدبيًا، بل ميتافيزيقيًا، ويبيّن لنا بلانشو أن الأعمالَ الفكريةَ، عند أرتو، يتمُّ إنتاجها، انطلاقًا من غيابِ الفكر، وأن «عدم القدرة» هذا الذي يشكو منه الشاعرُ العقيمُ ليس امتلاءً للكائن، وإنما حرمانه: «إن

(١)- أنطونان أرتو، مراسلات مع جاك ريفيير، باريس، المجلة الفرنسية الجديدة ١٩٢٧، الصفحة: ١٢

(٢)- موريس بلانشو: كتاب المستقبل، باريس، غاليّمار، ١٩٥٩، الصفحة: ٤٨.

الكائنَ ليس الوجود، إنه فقدانُ هذا الوجود، هذا الفقدانُ الحيُّ الذي يجعلُ الحياةَ منهارةً، لا يمكنُ الإمساكُ بها، ولا يمكن التعبيرُ عنها إلاّ بواسطةِ صرخةٍ ضاريةٍ في تقشُّفها»[١].

ندركُ الآن لماذا لا يستطيعُ الشاعرُ الذي واجهَ رفضًا أن يتفقَ مع قاضيه. لقد كان أرتو يلتمسُ من الأدبِ ما ليس قادرًا على إعطائه، أي مبرّرًا للحياة، وشيئًا أشبه ما يكون باكتمالٍ كليّ للذّات. وكان ريفيير يكافحُ من أجلِ أن يرجعَ الكاتبُ بكلِّ صفاءٍ وتواضعٍ، وكحرفيّ جيّد، ومتيقّنٍ من مهنته إلى أمانةٍ خصبةٍ للموضوع الخارجي، وذلك بمثابرةٍ مستمرةٍ، واستخدامٍ تام لفضائلِ ذكائه الإيجابية. إن مشكلةَ الإبداع الفنيّ كلّها تُطْرحُ للمناقشة، ويجري تناولُها مجدّدًا في معطياتها الأساسيّة، على يدِ ناقدٍ يريدُ أن يشفي مراسلاً له من مرضِ علّةِ الوجود. فلم يكن بمقدور أرتو أن يدركَ أن خشبةَ الخلاص الوحيدة تكمنُ في العودةِ إلى مفهومِ الإبداع الذي يتمُّ في تدرُّجٍ بصيرٍ للمَلَكاتِ المحاكمةِ والحساسيّة، والتي هي عقيدةُ الموقفِ التقليديّ الدائمة. لا ريب أن ريفيير يسلّم بأن ثمةَ سموًّا في معاناةِ الكاتب «لاكتئابه»، وفي إحساسِه بأن عقله واقعٌ تحت هيمنةِ جَسدِه، وفي أن يقبل بما يسميّه «تقطُّعاتِ الوجود» مستوحيًا هذه التسمية من بروست، فلا شكّ أن في ذلك وسيلةً متميّزةً لاكتشافِ حقيقةِ ما حول الإنسان، غير أنه يبقى صحيحًا مع ذلك أن التّوازنَ العقليّ والصّحّةَ هما الشّرطان الضّروريان اللذان يجعلان العملَ الفنيّ المثالي ممكنًا.

«إن كلّ فكرةٍ ناجحة، وكلّ لغةٍ آسرةٍ، والكلماتِ التي نتعرّفُ الكاتبَ بعد ذلك من خلالها، هي دومًا نتيجةُ تسويةٍ بين تيارِ العقل الذي يصدرُ عنه الكاتبُ، وجهلٍ يلمُّ به، ومفاجأةٍ، وإعاقة»[٢].

---

(١)- المرجع السّابق، الصفحة: ٤٧.

(٢)- المرجع السّابق، مراسلات أرتو وريفيير، الصفحة: / ٦٤/.

ينتجُ من ذلك أن الفكرَ، لكي لاتجري ممارستهُ في الفراغ، لابدّ له أخيراً من أن يصطدم بالتجربة؛ فالدّواءُ الوحيدُ للجنون هو براءةُ الوقائع»[1].

إن أقلّ ما يمكن أن يُقال هو أن ريفيير، الذي كان نافذَ البصر، فضلاً عن ذلك، ومنفتحًا على محاولاتِ التجديد، لم يدرك البعدَ الحقيقيَّ لعجزِ أنطونان أرتو الخلاّق. إنه يعترضُ بلاشكَ على شاعرِ «ميزان الأعصاب» وكأنّه عالمُ جمالِ هذا الأدب الجديد الصّرف، والذي يتأسّسُ على اللاّنفعيّة، والاحترامِ التّام للمهنةِ التي يتمنّى ارتقاءَها.

إن المأخذَ الذي يُبديه أنطونان أرتو على ناقده وقاضيه ليس بلا أساس، علمًا أن ريفيير قد كان مُصابًا «باختراقٍ فكريّ مرضيّ».

في حالة أرتو، كان هناك أكثر من انحرافٍ أو زيغٍ نفسانيّ، أو نوعٍ من قصورٍ فيزيولوجي: هناك قلقٌ وجوديّ، ومشكلةٌ أخلاقية لم يكن ريفيير يتوصّلُ إلى تبيانها، لأن اهتماماته في تلك الفترة كانت تتجهّ كليًّا إلى ذلك النزوع الوضعيّ الطّابع الذي أخذت توحي به أعمالُ بروست والتي اكتُشِفت بحماسةٍ لاحدود لها.

إن هذه الحالةَ الفكرية، وذلك الظّمأ إلى الحقيقة الموضوعية قد أخذا يبعدانه، بدءاً من عام ١٩٢٠ عن المصادر السّحرية، والصّوفية الدّينية لداءٍ جديدٍ للعصر، والذي كان كلٌّ من مارسيل أرلان، وبينجامان كريميو يتصدّيان لتحليل دلالته. لقد كان موقفُ ريفيير إزاء «حالة» أرتو هو موقفَ «عالمِ نباتٍ» إزاء «نبتةٍ نادرةٍ»، وموقفَ مجلّةٍ إزاء قصائد يعدّها ا غيرَ قابلةٍ للنشر، لأنها تنحرفُ عن المفهومِ التقليديّ للإبداعِ الشعّريّ الذي يتمتّعُ بإجماعِ الفكرِ النّقديّ السّائدِ في العصر.

لقد أُلقي بأعمالِ أرتو جانبًا لحسابِ تفسيرٍ يتضمّنُ تعذُّر هذا العملِ الفنّي. ولكن المعجزةَ هي أن أرتو قد توصّلَ مع ذلك إلى كتابه قصائد، انطلاقًا من هذا

(١)- مراسلات أرتو وريفيير، الصفحة: ٦٤.

المرضِ العقليّ، ومن هذا الانهيارِ الفكريّ الذي كان أرتو شاهداً معذَّباً عليه. إن عرضَ فكرةِ التماسك، والثّقةِ بفضائلِ العمل الواعي على شاعرٍ يجتاحُهُ الانهيارُ والهياجُ، إنما كان إنكاراً لعمقِ الاضطراب الذي يمكنُ للوعي الإنساني أن يكون مسرحاً له. وكان معناه أيضاً أن يكابرَ المرءُ في أن يرى في خبرةِ الكتابة، عند بعض الناس، بحثاً عن الوحدةِ المفقودة، ومواجهةً للمعاناة، والموت، قبل كلّ شيء، ويتساءلُ موريس بلانشو قائلاً: «هل تكونُ المعاناةُ في نهايةِ الأمرِ هي التّفكير؟»، وهو النّاقدُ الذي يُعلنُ موتَ الأدب، والذي يؤكّدُ، في موضعٍ آخر أن «الأدبَ يسيرُ نحو نفسه، أي نحو ماهيّته التي هي زوالُه» (١).

(١)- كتاب المستقبل، باريس، غاليّمار، ١٩٥٩، الصفحة: / ٢٣٢/.

الفصل الرّابع
الدّاء الجديد للعصر
والوظيفة الكهنوتية للأدب

«لايدورُ العملُ الأدبيُّ الحقيقيّ على الإنسان وعلى الفرد، إنه ليس درسًا، ولااعترافًا بشيء غير سويّ. إنه تعبيرٌ فرديّ عن الإنسان، وثمرةُ امتحانٍ فريد لايمكنُ نقلُه نقلاً تامًا، ولكن كاتبًا معيّنًا، مدفوعًا بذعرِه ونشوتِه، ينقلُه على نحوٍ تقريبيّ من لغته الخاصة إلى اللغة العامة.».

مارسيل أرلان.

أن يكونَ الأدبُ الفرنسي لما بعد الحرب قد أساءَ استخدامَ موضوع القلق، وأن يكون هناك العديدُ من الممثّلين الفاشلين، والمتصنّعين بين القلقين، وألاّتكون التجاربُ الدّادائيةُ والسّوريالية قد عبّرت على الدّوام عن قلقٍ صادقٍ وعميق، فتلك مسألةٌ لامجالَ للشكّ فيها. وفي عام ١٩٢٤، ينشأ جدلٌ مؤثّرٌ لأنّه يدورُ على مسألةٍ رئيسةٍ هي: مسألة معنى الأدب، ودوره في التعبير عن المشكلاتِ البشريّة الكبرى، مشكلات الوجود والمصير. وكان مارسيل بروست قد تجاهلها كليًا، ووجّه بعضَ العقول نحوتصوُّرٍ علمي حصراً للأدب الذي لايُعّد مبدعًا لقيم شكليةٍ وجماليةٍ

فقط، بل مصدراً للمعارف والحقائق الوضعية البحتة. لقد كان الكاتب يواجه خطَرَ أن يصبح، على إثر مارسيل بروست ما كان يسميّه مارسيل أرلان: جهازَ تسجيلٍ حاذقًا.

مع ذلك، فالعكس هو الذي صار يحدث على الأصّح، في نهاية الحرب؛ فقد أخذ جيل عام ١٩٢٥ يُعطي مؤشّرات واضحةً على عدم توازنٍ عميق في ذوقه، وأخلاقه، وفكره. إن الأزمةَ الدّادائيةَ، والسّوريالية، والشّغفَ باضطرابات الوجدان، وعلم النفس المرضيّ، والهروبَ إلى المغامرة، تكشف عن اتجّاهات عقولٍ مبدعةٍ تبحث عن شيءٍ آخر، وتريد أن تقطعَ مع سابقيها، أي مع أساتذة الجيلِ العظيم، جيل عام ١٩٠٥ من مثل أناتول فرانس، وموريس باريّس، ثم أندريه جيد، وبول كلوديل، وشارل بيغي. إن تلك العقولَ المبدعةَ تريد أن تقضي على آثار التيّارِ الانحطاطيّ، وعلى جماليّةٍ مبنيّةٍ على الاصطناع. وجميعُها ترتبطُ بتحوّلات الرّمزيةِ المحتضرة. إنهم يريدون أن يجلبوا إلى الأدب مفهومَ تعميقِ الأنا، ومقاربةً وجوديّةً للشخص. إن النّزعةَ الارتيابية الأساسية لذلك الجيل تُوجّهُ النفوسَ اتجاهًا مؤثرًا، وتزعم أنها ترى في ممارسة الأدب أفضلَ وسيلةٍ لبلوغ كشفِ الوجود، والتّعبير عن العلاقة الأساسية بين الوجود والحياة عن طريق الكتابة. إن ضروبَ الشّطط الإنكاريّ لبعضِ الكتّاب المتمرّدين، وحتى العدميين، كانت قد أنتجت موضوعًا استحواذيًا، هو موضوعُ معنى الحياة وقيمتها، والتعليل العميق للمصير البشري. إن القلقَ يصبحُ الموضوعَ الدّارج، ويشكّل العنوانَ العريضَ لكافّة الصّحف والمجلات فيما بين الأعوام ١٩٢٥ - ١٩٣٥. إنه القلقُ الذي يبتغي، من خلال تحليلِ الأنا، أن يجدَ سرَّ المأساة البشرية الكبرى، والذي يدفعُ الفكرَ إلى تجريب عملياتِ السّبر في المناطق التي لم تُستكشَفْ بعد في الوجدان. القلقُ الذي يضيّقُ الخناقَ على الإنسان لكي يتساءل لماذا يعيش، ولماذا يكتب. أليس هذا القلقُ عرَضًا من أعراض الضيّق الذي ولّدته الحرب، ونتيجةَ التّباين الأساسيّ بين الحلم

البطولي، حلم فيردان ولاسّوم(١)، وسطحيةِ صعودِ المادّيّة الناتجة عن انتصارٍ لايُعتَبر انتصاراً.

مع ذلك، يجري البحثُ عن مفهومٍ جديد للإنسان، يستدعي تصوُّرًا جديداً للأدب، وينتج عنه قلقٌ سوريالي، وقلقٌ مغامر، وقلقٌ استبطاني أو ميتافيزيقي، ويرافقه، في نهاية التحليل، مأزقُ تفكيك الشّخص الذي بُدئ به، على نحوٍ مَرَضيٍّ غالبًا، في أعمال مارسيل بروست. ولم يكن هذا التصورّ يكتفي بوضع الأجيال الجديدة في معارضة الأجيال القديمة، من خلال احتقارٍ عميق لضروبِ اليقين التي حصل عليها آخرونَ فلا شيء أسهلُ من ذلك- بل كانَ يقدّمُ مؤشراتٍ على عياءٍ كبير، ويقدّمُ في الوقت نفسه الأمَلَ بإعادةِ بناء للقيم ومراجعةٍ لها. لقد أخذ يضع للبحث مجدّدًا أفكاراً رئيسةً كانت أجيالُ بَدايةٍ القرن الطائشة قد تنكرّت لها بصورة منتظمة، وهي فكرةُ تعقُّدِ الكائن البشري، ومعنى الحياة والموت، ومعنى النشاط الأدبي، والصّدق التامّ، والكتابة بعدّها علاجًا. لقد كان لذلك القلق «قيمةُ شهادةٍ، لأنه قد أظهر، على نحوٍ صاخب، أعراضَ أزمةِ الإنسان الحديث»(٢)، كما يكتب دانييل روبس. لم يولد القلق فقط لأن العديد من أولئك الذين كانوا قلقين قد تنبّهوا لحياةِ الفكر، وذلك بترجمة هوراس وفيرجيل على صوت المدافع، ولكن لأنّ

---

(١) - انتصار فرنسي- انكليزي خففّ الوطأة على جبهة فيردان عام ١٩١٦(م: ز.ع)

(٢)- دانييل روبس: العالم من غير روح، باريس، بلون، ١٩٣٢، الصّفحة: ٦. وحول أزمة القلق بين الأعوام ١٩٢٥- ١٩٣٠، يمكننا الرّجوع إلى كتاب: القلق وإعادة البناء، باريس، كوريّا، ١٩٣١ لبينجامان كريمو، وإلى: «قلقُنا» لدانييل روبس» باريس، بيّران، ١٩٢٧، وإلى:

«الرّواية، بدءاً من عام ١٩١٨»، ودفاتر الخمسة عشرة، ١٩٣٠، السلسلة العشرون، الدفتر الثامن، وعند بول أرشامبو: مرافعة من أجل القلق، باريس، سبيس، ١٩٣١. ولأندريه بيرج، روح الأدب الحديث، باريس، بيران، ١٩٣٠، ولمارسيل أرلان: دراسات نقدية، باريس: م. ف. ج ١٩٣١، ولسامسون: القلق البشري، باريس، سبيس ١٩٢٥، وعند بول فيغليان: «التوميّةُ الجديدة وداءُ القرن الجديد، وحياة الآداب» العدد ١٨ وفحوص الضمير: دفاتر الشهر، ١٩٢٦، «ومجلة العالمين» ١٩٢٦- ١٩٢٧، إلخ.

أزمنةَ الإبانة قد أتت. وأخذ جيلٌ متحمّسٌ يحاولُ تجربةَ الصّدق والصفّاء، ويجهدُ نفسه في الاندفاعِ المفرط إلى المعرفة.

لقد أخذ ذلك القلقُ، الذي كان صرفًا في البداية، يفقدُ رويداً رويداً صفةَ الضّرورة فيه، ويتخذ صورةَ الاصطناع. ولم يطلْ به الزمن حتى غرق في الإفراط، وفي نشرِ العُصابات النفسية والذُّهانات. وهذا لا يمنعُ من أن تطبعَ تلك التجليات تجليّاتُ داءٍ غريب، مرحلةً معينةً من تطوّر الحساسية الفرنسيّة.

لم يكدْ مارسيل أرلان يُقدَّم إلى أوساطِ المجلة الفرنسية الجديدة، حتى ألفى نفسه مكلّفًا بإعداد متابعة للتطوّر الأدبي، وذلك بطلبٍ حثيثٍ من جاك ريفيير. لقد كان مطلوبًا منه أن يحلّل الإسهامَ الأصيلَ الذي قدّمه الجيلُ الذي تتراوحُ أعمارُ أبنائه حوالي عام ١٩٢٠ بين عشرين وثلاثين عامًا، وأن يستخلصَ النتائجَ الضّروريةَ لكي يُنقذ من غياهبِ الجهلِ عقولاً أضلتها حضارةٌ في أوجِ تحولّها. وقد كتب مارسيل أرلان دراسةً مفعمةً بالحماسة، ووضع لها العنوانَ التّالي: «حول داءٍ جديد للعصر»[1]، فأحدثَ نصُّه صدىً كبيراً في الحال؛ فقد كان يعرضُ شهادةً شخصيةً لكاتبٍ شابٍّ يشدّدُ فوراً على مشكلة القلق البشري في علاقاته الممكنة بالأدب. وحين انطلق من تحليلٍ بعيدٍ عن الهوى للاتجاهات الجديدة. وبعد أن عاملَ النزعةَ

(١)- المجلة الفرنسية الجديدة، شباط، (١٩٢٤). نص تمّ نشره مجدّدًا في «الأبحاث النظرية» م. ف. ج. ١(١٩٣).

يُعدُّ أمرًا ذا دلالة أن يذكّر مارسيل أرلان، الذي كان مع جان بولان، محركَ المجلة الفرنسية الجديدة، بعد موت جاك ريفيير عام (١٩٢٥)، أن يذكّر، في العدد الخاص: حياة أو بقاء الأدب، تشرين الأول (١٩٧٠)، أي بعد ٤٦ عامًا، بقيمة موقفه لعام (١٩٢٤)، والله يعلم اليوم إن كانت الأزمنةَ قد تغيرَت إلى درجة أصبحت فيها ممارسةُ الأدب معرّضةً للخطر. إن مارسيل أرلان لايتردّد في أن يكتب عام (١٩٧٠)، في أكبر مجلةٍ أدبيةٍ في فرنسا، أنه يحافظ على مفهومه للأدب نفسه. وفي عام (١٩٢٤): «لقد كان يرفضُ جمالاً لايكون الإنسان فيه موجوداً بما يتميز فيه من أمور جوهرية». وفي عام (١٩٧٠)، لايتردّد في أن يكتب أن «إرهابًا مبهمًا قد حلَّ في آدابنا» غير أنه «ينبغي المحافظة على الإيمان بمصيرِ الكتابة والفن».

الامتثالية بقسوةٍ واضحة إلى حدٍّ كاف، من جهة، والفوضويةَ، من الجهة الأخرى، لم يجد شيئًا أشدَّ إلحاحًا من توجيه الأذهان نحو ما كان يسميه «الصّدق المطلق»، فكان من المفروض أن يتوجّه ذلك الصّدقُ إلى فعالية تنصبُّ بكاملها على تفسير الإنسان، وعلى إحياء الاتجاه النفسانيّ، وما كانوا قد بدؤوا يُطلقون عليه النزعةَ الذاتيّةَ النسبية. إن مارسيل أرلان الذي كان عدواً للدّادائية، وللتقليد المطلوب تجاوزُهُ في آنٍ واحد، كان يرغبُ في أن يهتمّ الكاتُب بموضوعاتٍ تتعدّى، في نظر ريفيير، وظيفةَ الأدب، وأن يعبّر الكاتب على نحوٍ مؤثرٍ بواعثَ قلقه، وألاّ يتهرّبَ من دوره كشاهدٍ بصيرٍ على القلق البشري، بعد أن يعكف كلياً على دراسة طبيعة الإنسان الأكثر واقعيةً، وذلك بصدقٍ لاغبار عليه. إن ذلك القلق الذي كان يجولُ في كلّ مكان، ولايحتاجُ إلاّ إلى أن يجري التعبيرُ عنه، لم يكن مارسيل أرلان يتردّدُ في أن يطلقَ عليه تسميةَ الدّاء الجديد للقرن. لقد كانت هناك طريقٌ وحيدةٌ للخلاص هي: تعميقُ الأنا، وتفتُّحها من خلال العمل الأدبيّ، وانفتاح الكاتب على المشكلات الكبرى الأخلاقية والميتافيزيقية. إن فعلّ الكتابة، والسؤالَ الشهيرَ الذي يطرحهُ الدّادائيون: لماذا تكتبون؟ كان يستدعي جوابًا واضحًا هو: إن الكتابةَ تعني التحررَ من ضغط القلق، لكي يدركَ المرءُ الحدَثَ الإنساني بكلّ اتساعه. ولقد أخذت الكتابةُ تصبحُ تقريبًا فعلاً دينيًا، وتغدو إنجازاً لتحقيق الذّات.

ليس الأدبُ فعاليةً مصطنعةً، أو لعبةً مجّانيةً من ألعاب الفكر والحساسية. إن الكاتبَ الحقيقيّ مدفوعٌ بقوةٍ لاتُقاوم ليعكف بمثابرةٍ على سرِّ الوجود البشري لكي يقدّم إيضاحًا له من خلال تحليلِ الوجدانِ الفردي، والتجربة الداخلية.

«قبل كلِّ أدبٍ، هناك موضوعٌ يهمنُّي شخصيًا بالدَّرجة الأولى، وإني أسعى لمقاربة هذا الموضوع بأصفى الوسائل التي يمكنُني العثورُ عليها، والأدبُ الذي هو أفضلُها، لم يعد يُغريني إلاّ قليلاً، ومن خلال علاقاته بنا، وتبعًا للتأثير الذي يمكن أن يكون له علينا» (١).

(١) - مارسيل أرلان، دراسات نقديّة، باريس، م.ف.ج، ١٩٣١، الصفحة: ٢٤.

يتعذّر إذن أن نؤمنَ بقيمة أدبٍ ما من غير علمٍ للأخلاق: «ستكونُ الأخلاقُ همَّنا الأول»(١).

ومن المتعذر كذلك أن نصدّق عملاً ما ليس له صدىً ديني، لأن الإيمان هو الهمُّ الكبيرُ الأزليّ لبني البشر، ولأن البرهانَ قد قدّمه فيرجيل وروسّو وستندال على ذلك، ولأن الفنّ لا يسعه أن يتحاشى الالتقاءَ بالحنين إلى ما وراء الحياة، تحت طائلة الغرقِ في التّفاهة.

إن الأدبَ إذن «شغلٌ» حقيقيٌّ جديرٌ بالإنسان، وخليقٌ بأن يعكس ما هو فرديّ. إن قيمةَ الصّدق فيه يجب أن ترجَحَ على نزعته التقليدية، وهو الصّدق الذي لا يطعنُ على اضطرابات الشّذوذ، إن كان ذلك ضرورياً: «ألم تحن أخيراً ساعةُ البساطة الجديدة، ساعةُ تلك العهود التي يعكفُ فيها الإنسانُ على مأساته الخاصّة، من غير إيماءات، وذلك بالتعاسات الخمس، تعاسات حواسّه الخمس، وبذلك البؤس الباعثِ على النشوة، بؤسِ التفكير والانفعال» (٢).

في العصر الذي أصبحت فيه الكتابةُ مع أندريه جيد انشغالاً عفويًا، ومع فاليري لذّةً من لذّاتِ العقل، ومع بروست فعاليةً استبطانيةً شبه علميّة، «كتب بروست: كنتُ أتناولُ عشائي في المدينة من غير طائل، فلم أكن أرى المدعوين، لأنني كنتُ أصوّرهم بالأشعة(٢)، حين كنت أظنُّ أنني أنظرُ إليهم». في ذلك العصر، كان مارسيل أرلان يطرحُ الفنَّ بعدّه وسيلةً لبلوغ غايةٍ معينة، وبعدّه كاشفًا عن غيابِ اليقين، وعن صعوبةِ الوجود. وبعدّه شاهداً على داء جديد للقرن. وهكذا، فراسين، وموليير، ولابروبير لم يكونوا يكتبون إلاّ ليُسلّوا النّاسَ الشُّرفاء، ويبعثوا السّرور لديهم(٣). لقد كانوا حرفيين متقنين لعملهم، وأناساً ممتهنين وليسوا

(١) - مارسيل أرلان، دراسات نقديّة، باريس، م. ف. ج، ١٩٣١، الصفحة: ٢٤.
(٢) - المرجع السّابق، الصّفحة: ٢٨.
(٣) - ليس معنى هذا أنه ينبغي إنكارُ واقعة القلق عند الاتباعيين، غير أن الاتبّاعيّ، خلافًا للرومنسي، لا يخضع لقلقه، ولا يدرسه، ولا يعبده، ولا يتذوق لذّته مثلما يفعل شاتوبريان أو باريّس، على سبيل المثال.

أنبياء لحقائق أزلية، أو نماذج تُحتذى في التفكير، وكائنات تتقلّدُ وظيفةً كهنوتيةً، ومدركةً أنها منارات البشريّة.

يتدخّلُ جاك ريفيير الذي كان يكافحُ على الدّوام من أجل تأسيس أدبٍ متطلّب، وخالٍ من كل تعرُّضٍ للشّبهة، وذلك من خلال المجلة الفرنسية الجديدة، يتدخّل حالاً في الجدل، ويرفضُ التّسليم بقيمة ذلك الداء الجديد للقرن والذي يشبهُ في رأيه الداءَ القديم إلى درجةٍ مفرطة، وذلك من خلال تفاقمه الفرديّ الاتجاه، وارتباطه المرضيّ بالمشكلات الأخلاقية والميتافيزيقية. إن الأدبَ نشاطٌ نوعيّ يستخدمُ اللّغة لكي يخلقَ الجمالَ؛ فالمسألةُ، في نظره، قد كانت واضحة، وهي لاتتعلّق بالقلق، بل بأزمة حقيقيةٍ لمفهوم الأدب. هذا الأدب الذي كانوا يحرفونه عن مهمته الجمالية، والأسطوريّة الحقيقية لكي يجعلوه مشابهًا لعلاجٍ يبحثُ عن التّوازن الداخلي لكائنٍ هزّته مأساةُ الوجود، ولا ندري ما هو هذا العلاج.

وبما أن ريفيير قد اعتاد، بتأثيرٍ من معلميه الذين اختارهم لنفسه، على إقامة مماثلةٍ بين عملِ الكاتب وعمل العالم، وعالمِ النّفس الموضوعيّ، الذي لايتطلّبُ منه أيّ كشف، بل أن يأتي بحقائقَ موضوعيةٍ حول الإنسان العام، فهو لم يستطع الإحجامَ عن اتّهامِ الرّومنسية بصنعِ صورةٍ زائفةٍ للمبدع، هي صورةُ الخالق، صورةُ المجوسّي، وصورةُ الكاهنِ الذي أُوكلت إليه رسالةٌ شبه صوفيّة. لقد غدا الكاتبُ كاشفًا عن الأنا واضطراباتها، وطبيبًا للنّفس؛ فينبغي أن نرفُضَ عد الأدب «فعاليّةً تابعةً»، وينبغي أن نجعل تلك الحركة العظيمة المقدّسة التي تعزو للأدب منذ ما يقاربُ القرن غاياتٍ خارجةً عن طبيعته، أن نجعلها تتراجعُ. إن الأعمالَ العظيمة لاتكشف إلاّ عن «غرضٍ فلسفيّ بحت، أو حتى علميّ.»، ولا يمكن أن يكون هناك غرضٌ آخر تجاه الواقع غير الموقف الذي أتاح لراسين وموليير ولابروبير أن يركزّوا في كتاباتهم الكثافةَ التي أحرزوها بفضلِ صفاءِ نظرتهم الملهمة. ويقتصرُ الأمرُ في نظرهم، على آراء مؤكّدةٍ يبدونها في الإنسان، وقد اكتسبوها بفضل العقلِ

التحليلي. إنهم لم يخضعوا قط لإلهٍ داخليّ يدفعُهم إلى نوعٍ من كشفٍ عظيم، كما كانت الحالُ بالنسبة لجان- جاك روسّو، وشاتوبريان، أو فيكتور هيغو. إن خطأً الكاتبِ الذي يريدُ أن يتّخطى الأدبَ، أو يزدريه، بعدّه ليس أهلاً للتعبيرِ عن شيء شموليّ، هو في ظنّه أنه كاهنٌ. أما نزعةُ الارتيابِ الدادائية في قولهم: «لماذا تكتبون؟»، وداءُ القرن الجديد، فهما البرهانُ على أن العديدَ من الكتّابِ يشعرون بأنهم عاجزون تماماً عن التعبيرِ عن الواقع. إنهم يزدرون الإبداعَ لأنهم لايستطيعون أن يخرجوا من ذواتهم، ولأن جهودَهم الغنائيةَ الضّائعةَ لاتدورُ على أيِّ شيء واقعيّ. إنهم رومانسيّون متأخرّون؛ فلايمكن أن يؤمن بفعلِ الكتابة إلاّ أولئك الذين يؤمنون بالعقل، ولاينسبون للآداب غايات غريبةً عنها تماماً، عندما يُقرّون بأن الأدبَ أولاً هو إطلاقٌ لملكات التفهُّمِ والإرادة، والتي تُفرزُ معطياتِ الحساسية والخيال. ينبغي الكفُّ عن إحلال الدّين محلّ الأدب، وعن جعلِ الكَاتب عرّافًا وشاهداً على المطلق! «أُقرُّ من كلّ قلبي بأن عملاً أدبيًا حيًّا لم يعدْ بالإمكان أن يولد اليوم إلاّ من اكتشافٍ معيّن، ولايمكن أن يتكوّن إلاّ من خلال هذا الاكتشاف[1]».

لايفيدُ الأدبُ في شيءٍ آخر غير استخلاصِ ما ترمي إليه التجربةُ، وبما أنه مخصّصٌ للناس الشّرفاء، فهو لايحملُ أيةَ رسالةٍ عليا يؤدّيها، بل ينبغي له أن يراعي مع ذلك وحدانيةَ الشّخصِ الإنسانيّ. إنه أساسًا «فعاليةٌ تتصلُ بفكرنا»، ولسوف يحاول أن «يُظهر نسبيّةَ كافةِ الأشياء الخارجيّة والداخليّة، والمادّية والرّوحية».

إن ريفيير يوافقُ مارسيل أرلان الرأيَ حين يقول: «إنه لاينبغي أن يفلتَ عذابُ الإنسان من اهتمامِ الكاتب». غير أنه يعارضه في الحقّ «في الخلط بين إيحاءات لاشعورنا وكشفٍ خارجيّ معين، وفي إخضاعِ العملية الأدبيّة لأغراضٍ متعالية»[2].

---

(١) - جاك ريفيير، «أزمة مفهوم الأدب». المجلة الفرنسية الجديدة، شباط، ١٩٢٤، الصفحة: ١٦٧.

(٢) - المرجع السابق، الصفحة: ٦٩.

إن ما يجدر بنا التشديد عليه هو أن تحفّظات ريفيير على نداءات مارسيل أرلان إلى الصّدق، وإلى تحقيق الذّات، تندرج في إطار السّعي لإعداد علم جمال للأدب بعدّه فنًّا قبل كلّ شيء. إن ريفيير يدافع عن أدب لانفعيّ، وصرف، وغير مسؤول، مثلما سيفعل من جهة أخرى جان بولان، خليفته من بعده في إدارة «المجلّة الفرنسية الجديدة»، أي يدافع عن أدب يُعدُّ أدبًا بالقدْر الذي يتحقّق فيه من خلال ذاته ككيان له خصوصيّتُه، ولايخضع لضرورات إيديولوجية، أو عقائدية، أو جمالية، أوأخلاقية أو ميتافيزيقية(١).

إذا ما أخذنا هذا الجدال مع مارسيل أرلان بمجمله، فإن يتّخذ شكلَ بيان حقيقي، ويحدّد بدقّة موقعَ «المجلة الفرنسية الجديدة»، في إحدى أوقات الأزمة الأدبيّة المعمّمة فلم يكن بوسع مارسيل أرلان وجاك ريفيير أن يكونا على وفاق، مع أن أفكارهما لم تكن متضاربةً تضاربًا أساسيًا لسبب بسيط تمامًا، وهو أنهما كانا ينطلقان من وجهتي نظر جدّ متباينتين. ومن المؤكّد أنه لم تكن هناك، بالنسبة لأحدهما، كما بالنسبة للآخر، مهمةٌ أعظم من مهمّة فهم الإنسان، وأن كليهما كانا ينتظران ذلك من الكاتب. بيد أن أرلان يبحث في غاية (لماذا) فعل الكتابة، فيما لايرى ريفيير إلاّ «كيفيّتها».

---

(١) - إن جان بولان الذي ضحى بأعماله في سبيل دوره كمنظّم لنشاط «المجلة الفرنسية الجديدة» ولمكتشف للمواهب (من مثل إيلوار، وميشو، وجوهاندو) قد كرّس حياته لإعداد نظرية للأدب مبنية على البحث عن خصوصيته؛ فالكتابة، بالنسبة إليه، ملاقاةُ سرّ اللغة والتعبير، أي الإقرار بالنتيجة بأوليّة البيان والبلاغة. وإن أحدَ الكتب الأساسية في النقد الحديث «زهور تارب أو الإرهاب في الأدب (١٩٤١) يجمع بدقة عدداً من الدّراسات المكرسة للصراع الذي ينبغي للكاتب أن يسانده بين فكره المنتج للمعنى واللغة التي ينبغي أن تثبت هذا المعنى. لقد كافح ضدّ كافة انحرافات الأدب المعاصر، وخصوصًا ضدّ إدعائه للتجاوز: «كان فيكتور هيغو يعدّ نفسه بابا، ولامارتين رجلَ دولة، وباريّس قائداً عسكريًا. إن بول فاليري يتوقّع من الآداب ما لا يجرؤ فيلسوفٌ على أن يأمل به دومًا من الفلسفة: إنه يريدُ أن يعرف ما يستطيعهُ الإنسان أما جيد فينتظر منه معرفةَ نفسه... إن الأكثر تواضعًا فيما بيننا ينتظرون دينًا معينًا، وأخلاقًا معينة، فينكشف معنى الحياة أخيرًا»، ذلك هو الخطأُ الأساسيّ الذي يجري فضحهُ مرة أخرى.

إن أحدهما يتمسك بكل قواه بمشكلات الكينونة والمصير، فيما يرتضي الآخر أن يرى الكاتب وقد وصل إلى حقيقة دائمة عن طريق اللغة، لابدّ للأول منهما أن يصل حتماً إلى رسالة مرضيّة تكشف النقاب عن اضطرابات توازن الوعي، ويطمح الآخر إلى ولادة أدب سليم، غنيٍّ بالاكتشافات، لأنه يتخلّى من تلقاء نفسه عن ترجيح المشكلات الأخلاقية، ويكتفي بالرؤية الواضحة. إن ريفيير يؤمن بعدم اكتراث الكاتب بالأخلاق، وبما يسميه رامون فيرنانديز «نزعة سابقة للأخلاق» تبتغي حماية الكاتب من اهتمامات أخرى غير جمالية أو نفسية. إن أثر أندريه جيد بلاشكّ هو الذي لعب دوره هنا، عند ناقد شديد الحرص على حماية العقل من الأحكام الأخلاقيّة المسبقة التي تحمل خطر تزييف رؤية العمل الأدبي، وتزييف إعداده انطلاقاً من أطروحات وقيم معينة.

إن جيد هو الذي كان قد علّم ريفيير بأنه يمكن «أن نصنع أدباً جيّداً انطلاقاً من مشاعر سيئة» (١).

لم يكن ريفيير يطلب من العمل الأدبي أن يتضمّن المشكلة الأخلاقية، بل أن يُظهر فعلاً ميزات جمالية معينة، وأن يصل إلى الواقع. إن أكثر ما يخشاه هو سحر الكذب الذي أضلّ العديد من الكتّاب؛ فيتعيّن على الكاتب أن يلاحظ الواقع ويصفه ويغير صورته، غير أن الأمل القليل الأهمية هو أن يحكم على الأفعال والمشاعر التي يمنحها الحياة باسم أخلاق معينة. إن للكاتب الحقّ في أن يقول كلّ شيء من غير أن ينتقل لأجل ذلك إلى إصدار حكم معين. فبعلم جمالٍ للجمال الشكليّ إنما يرتبط علم جمال الحقيقة التي تُصبح ممكنة بفضل تدريب عقل نزيه وغير متحيّز.

---

(١)- رسائل مفتوحة إلى هنري ماسّي حول المشاعر الحسنة والسيئة «المجلة الفرنسية الجديدة» تشرين الأول، ١٩٢٤.

مع ذلك، فقد كانت فرنسا على وشك أن تشهدَ بعد قليل جيلاً أخلاقياً بشكلٍ أساسيّ، ومكرّساً تماماً لاكتشاف القيم؛ فبعد الهذيان الغنائي، واضطرابات المدّة المباشرة بعد الحرب، وآخر أضواء التّقليد الطبيعيّ والنفسي، وأزمة القلق، هانحن نُشهدُ مجيء زمن المفكرين، وإدخال الميتافيزيقا في القصيدة، والرّواية أو البحث. إن مالرو، وبرنانوس، ومونتيرلان، وسانت- اكزوبري، وجوهاندو يهيئون الطّريقَ للفكر الميتافيزيقي، فكر سارتروكامو. ومنذ ذلك الحين، يغدو الأدب فعلاً والكاتب شاهداً. ورداً على السؤال الذي يُطرَحُ لمعرفة ماهيّة الأدب، يأتي سارتر بجواب دقيق، ومعدٍّ مسبقاً، قبل أن يغرقَ، في آخر الأمر، في مثالية طوباويّة، هي مثاليّةٌ ثوريّ نزيهٍ بلاشكّ، ولكنه مقطوعٌ عن الجمهور الذي يبذلُ قصارى جهده ليستميله إلى مذهبه. إذ أن فرنسا هي البلدُ الذي تشكُّ الطبقةُ العاملةُ فيه غريزياً بالمثقفين الذين يحاولون جذبها، حتى وإن نزلوا إلى الشارع، ليمثّلوا دورَ فوضويّ المناسبات.

الفصل الخامس

جان- بول سارتر والأدب الملتزم

«الأدب، من حيث جوهره، هو ذاتيةُ مجتمعٍ ما في حالة ثورةٍ دائمة»(١).

جان- بول سارتر

شهد العقدُ الذي سبق الحربَ العالميةَ الثانية في فرنسا ولادةَ كوكبةٍ من الكتّاب الذين توجّهوا بكليتّهم إلى تحليلِ الكوارثِ التاريخية الوشيكة الوقوع، ونذروا أنفسهم بصورةٍ شبه كاملة للبحث عن أسسٍ يقوم عليها العملُ.

فالألعابُ المجانية، وتمريناتُ المهارة الفائقة، والأبحاثُ البلاغيةُ الباهرة، خلال المرحلةِ السّوريالية، والسنوات الجنونية، قد أفسحت المجال سريعًا للتّفكيرِ النّقدي المعاصرِ لصعودِ الفاشيات، والمؤشّراتِ المنذرةِ بانفجارٍ جديدٍ للحضارة.

فماذا يمكن لمالرو وبرنانوس ومونتيرلان، وسانت- اكزوبري أن يفعلوا، إذا هم لم يطرحوا مرةً أخرى مسألةَ كيفيةِ العيش، في عصرِ الانحطاط، والخمول الشّامل(٢). إن الكاتبَ يغدو من جديدٍ أستاذًا في فنّ التفكير، ويصبح الأدبُ شهادةً

(١) - جان- بول سارتر، مواقف، القسم الثاني، «ما هو الأدب»، باريس، غاليمار ١٩٤٨، ص: ١٩٧.

(٢) - هذا الخمول، ووسائل تجاوزه: ذلك هو الموضوع المستحوذ على مونتيرلان، منشد العظمة والازدراء، والإباء، وعدوّ كلّ صنعة. ويحدّد كتابه: خدمة لافائدة منها(١٩٣٥) موقفه تحديدًا دقيقًا، وخصوصًا رسالته الشهيرة: رسالة والدٍ لابنه.

على الإنسان، وتحليلاً قاسياً للوضع الإنساني، ولعبثية الحياة الأساسية، حين أُفرِغتْ من تعاليها القديم العهد، والمبنّي على التقليدِ الرّوحيّ والدّيني للغرب.

إن هذا المفهومَ، الذي تتأسّسُ عليه النزعةُ الإنسانيةُ الفرنسية، والذي يأتينا من عند مونتيني، ويغُنيه باسكال، ويحدّدُه الفكرُ الفلسفيُّ في القرن الثامن عشر العقلاني، سوف يُثبتُه أندريه مالرو ضمن منظورٍ ميتافيزيقيّ موروثٍ عن اللاّهوت النيتشوي الذي يبشرّ بموتِ الله. وروايةُ «الوضع الإنساني» لمالرو، (١٩٣٣) هي بالتأكيد أحدُ الأعمالِ الأدبيةِ الأكثر دلالة، في مدةِ ما بين الحربين. إنها العملُ الأدبيُّ الذي بدأ بإعلانِ المعركة، معركةِ أولئك الذين يريدون تخليصَ الإنسانِ من العدميّة، ومن اليأس، وأن يدافعوا عن قضيّةِ العقل الجليّ، والفعل التحويليّ. ولقد حانت بالنسبة للمثقفين الذين شخّصوا موت الله، حانت الساعةُ التي يجدون فيها أنفسهم مجبرين على أن يؤيدّوا بشهادتهم «أملَ فاقدي الأمل»[1]. إن أغلبيةَ كتّاب تلك المرحلة المأسوية، سواء كانوا روائيين أم مؤلّفين مسرحيين، أم كانوا حتى شعراء، يعكفون على التفكيرِ بالعالم من جديد، ويظنّون أنهم يضطلعون بمهمّةٍ توجيهيةٍ ونبويّة. إنهم يضيّقون الحدودَ بين الأجناسِ الأدبية، أو يلغونها، وهي الحدودُ التي كانت صارمةً جداً قديماً ويتخذّون الآن وجهةً موحّدةً نحو التّعبير عما دعاه رامون فيرنانديس بحقّ: «الرّسالة» هذه الرّسالة التي يعدّها أنصارُ النقد الجديدِ الدّلالةَ ذاتها على الفقر العقليّ، وعلى رفضِ الكتابة، وكما يقول بارت: إنَ فعلَ «كتب» فعلٌ لازم، والقصدُ منه هو أن نُنتج خطاباً ما، لاأن نعني شيئاً.

ويغدو الرّوائي حوالي عام (١٩٣٠) مفكرّاً، ويكفّ عن أن يكون راوياً للحكايات، ومبدعاً للقصة المتخيلّة. ولايخشى الكاتبُ المسرحيّ من أن يصنعَ من نفسه كاتبَ مقالات، ويرتضي الشاعر، من مثل أراغون، أن يتجاوزَ لعبةَ الخيال

(١)-«أمل فاقدي الأمل، مالرو، وكامو، وسارتر وبيرنانوس» لمؤلفة إيمانويل مونييه، باريس، طبعة سوي، (١٩٥٣).

ليضمّن قصيدته صرخة التمرّد، والشّغف بالعدل. إن الإنسان، ومستقبله الإشكالي هو همّهم الأول، وكذلك القواعد الإيديولوجية التي يمكن أن يُبنى عليها مذهب إنساني جديد خالٍ من الوهم المثالي. ولكنها تكشف عن تصورٍ للعالم جاهزٍ، ومنسجمٍ مع ارتقاء حضارةٍ ستغدو مستقبلاً مرتبطةً ارتباطًا لاينفصم بتقديم المعرفة العلمية الصّاعق، والذي سيستتبع للأسف سلطة التكنوقراطية الحديثة الطّاغية، والتي تبطنّها هيمنةٌ فكريةٌ جائرة.

إنّ كتّاب مرحلة ما قبل الحرب مباشرة يحققون البرنامج الذي كان مارسيل أرلان قد اقترحه بدءاً من عام ١٩٢٤، حين كان يؤكّد أن الأدب لاينفصل عن الأخلاق، ولم يخطئ أندريه جيد التقدير، حين وافق على كتابة مقدمة «الطّيران الليلي» لسانت- أكزروبري، فلقد حيّا مؤلّف «الأقوات الأرضية» وكوريدون»[(١)] والنصير الكامل لمبدأ المتعة، والمنافح عن قابلية الإنسان للتحوّل، والمدافع عن القلق، والنّزعة الفردية الأكثر شدةً، حيّا دون لبس ولادة أدبٍ للتّجاوز، أدب النزعة الإرادية والبطولة التي تُعلن: «أن سعادة الإنسان ليست في الحريّة، بل في القبول بالواجب». كما أن «هذا التجاوز للذّات، والذي تحرزه الإرادة المتوترّة هو الأمر الذي نحتاج لأن يظهره لنا الأدب بصورةٍ خاصّة»[(٢)].

---

(١)- أي: أندريه جيد. (م: ز. ع)

(٢)- أندريه جيد: «مقدّمة الطيران اللّيلي».

هناك اليوم العديد من العقول المتشدّدة التي توحّد جهودها لإدانة سانت أكزوبري، كما أدانت كامو، من جهة أخرى. أما جان. ف - ريفيل الذي كانت كتابته موفقةً أكثر فقد سخر على النحو التالي: «لقد كشف سان إكزوبري أن غباوةً لفظيةً معينة تغدو حقيقةً فلسفية عميقة، إذا جعلناها تقلع من الأرض، لنرفعها إلى ارتفاع سبعة آلاف قدم». ج. ف. ريفيل: سانت اكزوبري تحت المحاكمة، باريس، طبعة بيير بيلفون، ١٩٦٧.

ومع ذلك، فهذا هو سانت إكزوبري نفسه الذي كان سارتر يحيّيه بعده مبدع «أدب العمل وأداته.» و«المبشر بأدب البناء الذي يطمح إلى أن يَحُلّ محلّ أدب الاستهلاك». مواقف، ٢، باريس، غاليمار، ١٩٤٨، الصفحة. ٣٢٦.

لقد اختار أندريه مالرو في البداية، البطولةَ الفرديّةَ حصراً ريثما يؤكدّ فيما بعد على القيم الجماعيّة، والرّجولية في «الوضع الإنساني» (١٩٣٣) وفي «الأمل» (١٩٣٧). أما مونتيرلان، المتعجرفُ والمتوحّدُ، فقد كان يعنّفُ معاصريه الرّخوين والواهنين تعنيفًا شديداً، من خلال رواياته ومقالاته، وأعماله المسرحية. ولقد أخذ يبني أخلاقًا تقوم على الرِّفعة، وعلى القدرة على الازدراء. أما برنانوس فقد كان يبذلُ جهدَه، بعدّه كاتبًا هجائيًا كبيراً، ليكتشفَ مجدّدًا قيمَ الوطنيّة الصّافيةوالتي لاتنفصلُ عن التقليد الفروسيّ الفرنسيّ. وكان سانت إكزوبري قد انتهى إلى أخلاق مهنية، وإلى مذهب إنسانيّ في العلاقات البشرية. ولم يكن جوهاندو الذي بدأ الاعترافُ به أخيراً كأحد أكبر الكتّاب الأخلاقيين في التّقاليد الفرنسية، لم يكن يتردّدُ في أن يصورّ الإنسانَ ممزّقًا بين الله والشيطان. ومن الممكن أن يكون بحثُه «جبرُ القيم الأخلاقية» (١٩٣٥) هو أحدُ الكتب الرئيسة في القرن العشرين.

وبكلمة واحدة، ما انفك كبارُ الكتاب الفرنسيين في العقد ١٩٣٠ - ١٩٤٠ يضعون، في المقام الأول من اهتماماتهم العلاقات الحتميةَ بين الأدب وعلم الأخلاق، فقد كانت الكتابةُ، قبلَ كلِّ شيء، شهادةً لصالح الإنسان، وجذبًا له ليتّجهَ نحو الظفر بمصيره، من خلال امتلاكه لوعيٍ لابدَّ منه، ومن خلال جهد يبذلُه للجلاء الذهنيّ، في لحظة من التطوّر التاريخي مأسوية على نحوٍ خاص.[(١)] وعلى اليمينَ، كما على اليسار، كانت هذيانات النّزعة الفردية، وألعابُ الأشكال الفنيّة قد أخلت مكانَها للجديّة المفكّرة، جدّية أدب قد أُبدعَ ليشكّلَ اتّصالاً بالتاريخ، أدب متخلّص بعمقٍ من النرجسيّة، واللاّأخلاقية الفرديّة لسنوات: ١٩٢٠. وحتى أن فاليري، وهو نموذجُ الكاتب القحّ ذاته، الكاتب المتوحّد، والمتعجرف، والمنصرف كليًّا إلى أسرار الإبداع الخفيّة، وإلى وعي الذّات، يستسلمُ للاندفاع التنبئي، حين كان ينشرُ عام ١٩٣١ كتابه: «نظراتٌ على العالم الرّاهن» والذي كان صداه هائلاً.

---

(١) - حول هذه الأزمة، أزمة النزعة الانسانية التقليدية، لنراجعْ كتابيّ بيير- هنري سيمون: قضية البطل، باريس، سوي، ١٩٥٠، وشهود الإنسان، باريس، كولان، ١٩٥١.

إن الأدبَ الفرنسيّ، أثناء العقد المأسويّ قد كان متركزًا إذن، في تجليّاته المقبولة أكثر من غيرها، على أخلاق العملِ التي تتغيَّرُ، بلاشكّ، حسب الكتّاب، ولكنها أخلاقٌ مهتمّةٌ دومًا بخلاصِ الإنسان من تجربة اليأسِ والعدميّة. إن أقل مايمكن قولُه عن أدبِ الكتّاب الأخلاقيين هذا، هو أن قيمتَه الجماليّة كانت تبدو أقلّ أهميةً من جوهره الإيديولوجيّ، والأخلاقيّ أو الميتافيزيقي.

أما أدبُ الهواية، والبحث الجمالي، وأدب البهلوانية الفكرية، ولنحضرْ إلى الذّهن جان كوكتو الذي يجسّدُ الكاتبَ البهلوانَ، إذ يقولُ: «إنني كذبةٌ تقولُ الحقيقة» فيعقبه أدبٌ بروميثيوسيّ تستحوذُ عليه نظرةٌ تشاؤميةٌ جليّة، غير أنه مدركٌ لضرورةِ إيجادِ القواعد الأساسية لنظامٍ جديد يمكنه أن يصلح مفهومَ الإنسان. إنّ أعمالَ مالرو، وسانت إكزوبري كافّة لن تكفَ عن أن تُعلن ضرورةَ إنقاذ الإنسان، وإعطائه من جديد مسوّغات للحياة، وللموت بكرامة مستعادة. وأخيراً أتى سارتر؛ فعارَضَ في الحال تدفُّق الفكرِ الأخلاقيّ هذا، بتحليلٍ بارد، هو تحليلُ ميتافيزيقا جديدة أو هو، على الأصحّ، تحليلٌ أونطولوجي[1]، كان قد استقى عناصره من عند الظّاهراتيين الألمان، فأعقبت المرحلةُ الميتافيزيقيةُ مرحلةَ الأبحاث الأخلاقية. وعند فجر الحرب العالمية الثانية يبشّر عملان أدبيّان بأزمنةٍ جديدة وهما: «الغثيان» ١٩٣٨ لجان- بول سارتر و«أعراس» ١٩٣٨ لألبير كامو. ولن يتأخّر هذان المجدِّدان ليجدا لهجات التّعبير التي تناسبُ تلك الحقبةَ القيامية. إن «الغثيان»، فضلاً عن رسالتها الميتافيزيقية، أي تبسيطها للوجوديّة الملحدة، من خلال الرّواية، قد ظهرت أخيراً بعدّها إزالةً لخداعِ النزعة الإنسانية البورجوازية، ولم يكن سارتر يحملُ غير السُّخرية لأصحاب النزعة الإنسانية الأسرى لمبادئهم، وللبرجوازيين الزّائفين من الأساس، والذين يتّهمُهم بأنهم «قذرون» نظراً لأنهم لايتصرّفون انطلاقًا من وجداناتهم الحرّة، ومن الأشياء لذاتها بل بعدّهم أناسًا آليّن

(١) - أي متعلق بالكائن (م: ز.ع).

تحكمهُم قـواعدُ لاتتبدّلُ، وهـم غير قـادرين على السّموّ، أي على تجاوز الماضي نحو عَدَمِ المستقبل. إن ما يميّزُ هؤلاء الإنسانيين البرجوازيين، في نظر سـارتر هو سوءُ النية، أي القبولُ الأعمى بالسّلوكيات، والخيارات التي لاتتطلّبُ ممارسةَ الحرية بأيةِ صورةٍ من الصّور(١). وإننا نتبيّنُ لديهم انتصـارَ الشّيء في ذاته على الشيء لذاته. وإذا ما استعرنا عبارات سارترية نقول: رجحانُ التكلُّفِ على الجريانِ الحرّ، لأنّ الزّيفَ يُلغي قلقَ الوجود، ويلغي الاختيـار بالنتيجة. ولم يعبّر سارتر قطّ عن كراهيته الفطريةِ لـ(قذرين)، ولتجربةِ أصحابِ المذهب الإنسانيّ مثلما عبّر عنها في كتابه «الغثيان» الذي نرى فيه روكانتان يُبدي رأيه بالناس، في حانةٍ صغيرةٍ، ويكشفُ خداعَ الرؤوسِ الرّيفيةِ العنيدةِ المتمسّكة بمنقوشاتِ النّصر فيما بعد، وذلك أثناء زيارةٍ له لمتحف بوفيل. فالبورجوازيُّ، في نظرِ سارتر، إنسانٌ يعيشُ في الرّياء، ويرفضُ أن يعيشَ وهو يمارسُ حريّتَه، ويفاخرُ بأنّه قد اكتسبَ حكمةً مبنيةً على التجربة.

«لقد جرجروا حياتهم في الفتورِ، وفي التّهويم، وتزوّجوا على عجلٍ بسببِ نفاذِ صبرهم، وأنجبوا أطفالاً بالصُّدفة ... ثم أنهم يُطلقون على آرائهم الصّغيرة المتصلّبةِ، وعلى بعضِ الأمثـال اسم الخبـرة، حين يصبحون في الأربعين من عمرهم ... وهم يريدون أن يوهمونا بأن ماضيهم لم يضعْ، وأن ذكرياتهم قد تكثّفت، وتحولت بنعومةٍ إلى حكمة(٢).

---

(١) - إذا كان الإنسانُ على حقيقته، يصبح سوءُ النية غير ممكن اطلاقًا، وتكفّ الصّراحةُ عن أن تكون مثله الأعلى، لتغدو وجوده. «ج. ب. سارتر.» الوجود والعدم، باريس، غاليمار، ١٩٤٣، الصفحة: ٩٨.

(٢)- الغثيان، كتاب الجيب، الصفحات: ١٠٠- ١٠١

كان جول رونار قد طرح، بعد العديدين غيره، التشخيص الأساسيّ في يومياته: «إن فظاعة البرجوازيين بورجوازية»، كما طرح أيضًا: «أن البرجوازيين هم الآخرون» اليوميات، باريس، غاليمار، الطبعة الثامنة عشرة ١٩٣٥، الصفحة: ٢٣، والصفحة: /٤١/.

وفي صفحة أخرى، من هذه الرّواية بالذّات، يعودُ سارتر إلى الموضوعِ ذاته، في سياقِ المشهدِ الذي يأخذُ فيه العصاميُّ (الذي يقرأ كتبَ المكتبةِ البلدية جميعها، حسب ترتيبها الأبجدي) وروكانتان يفكرّان في الحياة- فروكانتان لايظنُّ أن للحياةِ معنى، ويحسُّ أنّه زائدٌ في عالمٍ لاضرورةَ له، ووجودُه احتمالٌ محض. بينما تضامَنَ العصاميُّ مع العالم، وحطمّ وحدتَه من خلال انتسابه إلى الحزب الاشتراكي، غير أن روكانتان ظلَّ مرتابًا:

«هل الخطأُ خطئي، إن كنت أتعرّفُ الاستعارةَ والاستشهادَ في عرضٍ كلّ مايقولُه لي؟ وإن كنتُ أُرى كلَّ أصحابِ النّزعةِ الإنسانيةِ الذين عرفتهم يظهرون من جديد، أثناء كلامه؟ فلقد عرفتُ للأسف العديدَ منهم! إن الإنسانَ الراديكاليّ صديقُ الموظّفين بصورةٍ خاصّة. أما الإنسانيُّ الذي يُسمّى «يساريًا» فهاجسُه الرئيسُ هو المحافظةُ على القيم الإنسانية، وهو لاينتمي إلى أيّ حزب، لأنه لايريدُ أن يخونَ ما هو إنساني. غير أن تعاطفَه يتّجهُ إلى عامّةِ الناس، ولهؤلاءِ البسطاء إنّما يكرّسُ ثقافتَه الجميلةَ التّقليدية.

إن الكاتبَ الشيوعيَّ يحبُّ الناسَ بدءاً من الخطّة الخمسية الثانية، وهو يستخدمُ العقابَ بدافعِ المحبّة. أما الإنسانُ الكاثوليكيّ، الذي يأتي متأخراً، وهو الولدُ المدلّلُ، فيتحدثُ عن الناسِ بصورةٍ رائعة، فيقول: يا لها من حكايةٍ جميلة من حكايات الجنّ، تلك التي تُروى عن حياةِ عاملِ ميناءٍ لُندنيّ! وحياةِ عاملةِ تضريب الأحذية! لقد اختارَ إنسانيةَ الملائكة، فهو يكتبُ لتهذيبِ الملائكة رواياتٍ طويلةً حزينة وجميلة غالبًا ما تنالُ جائزةَ فيمينا...[1]

غير أن هناك العديد غيرهم، هناك أسرابٌ أخرى منهم: كالفيلسوفُ الإنساني الذي يحنو على إخوته، مثل أخٍ بكرٍ لهم، ويمتلكُ حسًّا بالمسؤولية، وهناك الإنسانيّ الذي يحبُّ البشرَ كما هم، وذاك الذي يحبُّهم كما ينبغي أن

(١) - جائزة أدبية فرنسية تمنحها لجنة من الأديبات الفرنسيات لعملٍ إبداعي. (م: ز.ع).

يكونوا، والذي يريدُ أن يخلّصَهم برضاهم، والذي سيخلّصُهم رغمًا عنهم، والذي يريدُ أن يُبدع أساطيرَ جديدةً، والذي يكتفي بالقدماء، والذي يحبّ في الإنسان موتَه، والذي يحبّ في الإنسان حياتَه، وهو الإنسانيُّ الفرح الذي يمزحُ دومًا، والإنسانيّ الكئيبُ الذي نصادفُه بصورةٍ خاصة في السّهراتِ المأتمية، وهم جميعًا متباغضون فيما بينهم، كأفرادٍ بالطبع وليس كبشر[1].

إن مشروعَ إزالة التّضليلِ من المذهب الإنساني، والذي كان سارتر قد بدأه في رواية «الغثيان»، وفي كتاب: «الوجود والعدم»، سوف يستكملُ، بُعيد الحرب العالميةِ الثانية مباشرةً، باعتراضٍ عنيفٍ على الأدب، فيُعلن تأسيسُ مجلة «الأزمنة الحديثة»، (١٩٤٤) ولادةَ أدبٍ جديد تمامًا، يُنظرُ إليه كوظيفة اجتماعية، وولادة نموذجٍ جديد لكاتبٍ يصبح في المستقبل ملتزمًا التزامًا تامًّا، ويهتمُّ بأن يُحلَّ محلَّ فنٍّ شكليٍّ ومجانيّ، أساسُه النزعةُ الفردية، فنًّا مكرسًّا بكليّته للدّلالة، وليندمجَ في التاريخ. إن نصَّ تقديم: «الأزمنة الجديدة» الذي يحدّد فيه سارتر موقفَه بدقةٍ من خلال فضحه للامسؤوليةِ الكاتب، ولأزمةِ اللغة[2]، وللإغراء البورجوازي إغراء النّزعةِ الفرديّة، ولعدمِ التقاط الحقائقِ الجماعيّةِ الواقعة بالتّالي.»، ولضروبِ الضّلالِ في علمِ النفس التعقّليّ المبنية على التحليل، ولبُطلان الرّؤيةِ الشّعرية. إن هذا النصّ سيثيرُ ردودَ فعلٍ عنيفةً في الأوساط الأدبية، لأنّه سيتّهم العملَ الأدبيّ في خصوصيتّه النّوعية ذاتها، أي في اندفاعته الخلاّقة نحو مثَلٍ جماليّ أعلى، لاينفصلُ عن ممارسةِ الكتابة نفسها، والواقعُ أن سارتر لم يعدْ يؤمنُ بالكاتب، ولابالأدب. لم يعدْ يؤمنُ بغيرِ الكلمةِ المندمجةِ مع العصر، وبغيرِ كاتبٍ له موقفٌ معيّن،

---

(١) - جان- بول سارتر، المرجع السابق، الصفحات ١٦٥- ١٦٦.

(٢) - سوف يكتب سارتر هذه الجملة الملأى بالدّلالة: «إن وظيفةَ الكاتب هي في أن يسمّي القطّ قطًا. ولئن كانت الكلماتُ مريضةً، فعلينا أن نشفيها، وبدلاً من هذا، فالكثيرون يعيشون من هذا المرض، والأدبُ الحديث، في العديد من الحالات، هو سرطانُ الكلمات».

ج. ب. سارتر، مواقف، ٢، باريس، غاليمار، ١٩٤٨، الصفحة: / ٣٠٤/.

ولايتمثّل واجبُه الأول في أن ينتجَ عملاً فنياً، بل في أن يساعدَ في جعلِ العالم الذي يعيشُ فيه منسجماً، وهو مسؤولٌ مسؤوليةً تامّة، بكونه كاتباً.

إن الأمر الجوهريّ ليس في السؤال التالي: لماذا نكتب؟ بل بالحقيقة في السؤال: لمن نكتب؟ ففي نظرِ سارتر، هناك كتبٌ مفيدة، وهي مؤلّفاتُ المناسبات، وكتابات المجادلات التي تتخذ موقفاً، من خلال انقيادها للتوتّرات الإيديولوجية والسّياسية، والاجتماعية انقياداً تاماً. ثم هناك الكتبُ الأخرى التي لافائدةَ منها إطلاقاً. وهي نتاجُ زمنٍ منصرم، وذاتٍ ماضويّة، ونتاجُ تحليلٍ مضجرٍ لأمزجةٍ، ولخياراتٍ شكليةٍ بحتة، ومرتبطةٍ بالتّقاليد الأدبية، والآراء الجمالية المبتسرة. إن الأولى من هذه الكتب تتوجّهُ إلى الضمائرِ المتلقيّة بلاشكَ، ولكنها المتحكمّةُ في اختياراتها، والثانية منها هي نتاجاتٌ استهلاكيةٌ مخصّصةٌ للبرجوازية، وتتوجّهُ إلى قرّاءٍ متمركزين على الذّات، ومثَلُهم الأعلى هو التألّقُ في أحاديثِ الصّالونات الأنيقة. إن الأولى من هذه الكتب هي نتاجُ الصّدق، ونتاجُ ذاتٍ واعية، والثانية منها هي الحصادُ العفن لسوءِ النيّة.

بعد بحثٍ وجوديّ لامعٍ في التحليل النفسي، ولكنه بحثٌ مثيرٌ للنقاش، ومخصّصٌ لشارل بودلير الذي يتّهمُه سارتر بأنّه قد رفَضَ ممارسةَ الحرية، وذلك بأن ارتضى لنفسه أن يكون كائناً مُخضَعاً ومذنباً، إضافةً إلى أن هذا البحثَ يدورُ على بودلير، الإنسان كثيراً، ولايدورُ على أشعار: «زهور الشرّ» إلاّ قليلاً جداً، سيعدُّ مؤلّفُ «الغثيان» نظريةً مضجرةً، وملأى بالادّعاءِ عن الأدب، وذلك بأن يجمعَ خمسَ دراساتٍ تحت عنوان: ما الأدب؟، في السّلسلة الثّانية من «مواقف».

إن ما يصدمُنا قبل كلّ شيء، برغمِ كلّ اقتناعِ مؤلّف البحث، ونزاهته الفكرية، هو تلك النبرةُ المفعمةُ بالترصّن المصطنع، وتلك اللهجةُ النبويّة، والتعالي الجديرُ بالكواكب. وهي أمورٌ تُقاربُ الوقاحةَ، كما يصدمُنا لديه أمرٌ لابدّ من تكراره، وهو جهلُه المثيرُ للاستغراب لجوهرِ الأدبِ نفسه. وسواء أردنا ذلك أم لا،

ومنذ أن أخذ البشر يكتبون، فقد شكل هاجسُ الجمالِ الذي تلتقطه اللّغةُ، والاستخدامُ الواعي بالتالي لأسلوبِ بناء للأشكال، أي بيانٍ وفنٍّ شعريّ معيّنين، قد شكلاً دومًا، وعلى درجاتٍ مختلفةٍ، الركيزةَ التي لابدّ منها للمعنى، والجزءَ الذي لايمكن اختزاله من الظّاهرةِ الأدبية. وهذا أمرٌ صحيح إلى درجة أن النّقدَ الشكلاني قد وصلَ في بحثه إلى حدوده النّهائية، فأكد عدمَ وجودِ الأدب، وإنما إمكانيةَ وجودِ علمٍ للأدب، وموضوعُهُ هو دراسةُ «الصِّبغةِ الأدبية» أي جوهرِ الأدبيّ نفسه، والذي لاينفصلُ عن البنيةِ اللغوية لهذا الجوهر، وعن الإسهامات التي يضمنَها إياه الكتّاب.

إن سارتر الذي استحوذ عليه المنهجُ الفلسفيّ، واستحوذت عليه بالتّالي الأولويّةُ المطلقةُ للماهيات، والمفاهيمُ التي تتصلّ بإيديولوجيات مقنعةٍ، يتخلّى بخفّةٍ عن كلّ رجوعٍ إلى علمِ الجمال، ويطرحُ نفسه دفعةً واحدة كناقدٍ رافضٍ للقيمة الشّكلية، ويراهنُ بكل شيءٍ على نظريّةِ الالتزام. وليس من بابِ المصادفة أن يعارضَ، من البداية، فنونَ الشّكلِ، الصّرفة والبريئة، بالفنِّ الوحيد الذي يحملُ دلالةً معينة، والذي يتوجّب على الكاتبِ الواعي والمسؤول أن يكرّسَ نفسه له، أي النّثر الذي ينظرُ إليه على أنه كاشفٌ للمعنى. إن الناثرَ وحدَه يصل إلى الجوهريّ الذي هو كشفُ العالم، والمساعدة على تغييره بتحريرِ الإنسان من ضروبِ الاضطهادِ التي تستلبُهُ، وماسوى ذلك، فهو أدبٌ فارغ، أي تلاعباتٌ بالكلمات، وشعوذات لغوية. فما فائدةُ الكلمات إذن، إن لم تكن مثل «الأدوات»؟ لقد غدا الكاتبُ، منذ القرنِ التاسع عشر عازفًا على النّاي، ماهرًا في الأسلوبِ، ومشوّشًا للّغة. وسارتر يبتغي أن يستبدلَ بالأدباء «الذين ارتضوا أن يكونوا مجرّدَ بلابل» كتّابًا لايخجلون من أن يكتبوا، فهم «في صميمِ الحَدَث»، والكلمةُ التي تحرّرت أخيرًا من طابعها اللاّعب هي، بالنسبة إليهم، فعلٌ، واتخاذُ موقف، وإقرارٌ علنّي بالعلاقة التي لاتنفصم بين الكتابة والتاريخ، ونداءٌ يوجّهه إنسانٌ معين، «في

موقف» إلى ضمير الناس العام، وهكذا فلا يمكن الطّعن على الأدب، في أسسه، بصورة أكثر صراحة من هذا، ولا إنكار البراءة الضّرورية اللازّمنية التي تصنع الأعمال الأدبية العظيمة إنكاراً أقوى. أما أن تكون التّصوير والموسيقى، والنّحت، غير مكرّسة أولاً لتجليّات المعنى والقيمة، فهذا هو البداهة نفسها. ولكن أن يصل الأمر لنرى الكاتب باسم الأدب نفسه يَدين الشعر الذي هو، بلاجدال، الشكل الأعلى من النّشاط الأدبيّ، فهذا أمر مثير تماماً للغضب. إن سارتر، في واقع الأمر، يدين الشعر باسم نظرية للّغة، أقلّ ما يقال فيها إنها تبسيطية. إنه يدين الشاعر لأن نشاطه يدور أولاً على الكلمات التي هي أشياء، وليست علامات، كما يفعل الناثر، وهو يتهّمه «برفض استخدام اللّغة» بعدّها أداة بحث عن الحقيقة:

«لقد انسحب الشاعر دفعة واحدة من اللّغة- الأداة، واختار نهائياً الموقف الشّعريّ الذي يعدّ الكلمات وكأنّها أشياء، وليس كأنّها إشارات. إنّ الشاعر خارج اللّغة، ويرى الكلمات بصورة مقلوبة، كما لو أنه لاينتمي إلى الوضع الإنساني. وحين توجّه إلى النّاس- صادف الكلام أولاً، وكأنه عائق أمامه ... فاللّغة بأكملها مرآة العالم، في نظره[1]».

لئن كان سارتر لايفهم من الشّعر شيئاً في الحقيقة، فذلك لأنه غير قادر على أن يرى أن مشكلة اللّغة لاتصدر عن المنطق الصّوري فحسب، أو عن العلم اللّغوي، بل هي مشكلة ميتافيزيقية من حيث الأساس. إذ أن اللّغة تكشف عن الكائن العميق كما بيّن ذلك هيدغر، في كتابه: «رسالة في النّزعة الإنسانية» وبريس بارّان، في كتابه: «أبحاث في الطّبيعة وفي تشكّل اللّغة»[2]. إن النقد السّارتريّ

(١) - المرجع المذكور سابقاً، الصفحة: ١١. (ماهو الأدب).

(٢) - غاليمار، ١٩٤٣

فلنشر، للمؤلف نفسه، إلى أبحاث أخرى مكرّسة لعلاقة اللغة بالوجود، وبين أبحاث أخرى، لنشر إلى: «حيرة الاختيار»، باريس، غاليمار، ١٩٤٦، وإلى: «في الديالكتيك»، باريس، غاليمار، ١٩٥٣.

المشعرّ لايذهبُ بالفعل إلى أبعد من ذلك كثيراً، وليس من المدهش أن نرى جورج باتايْ، وموريس بلانشو يحتجّان بقوةٍ على اعتراضِ سارتر الجذريّ على أعلى نشاط من نشاطات الفكر. ومن ناحيةٍ أخرى، فلو تبعنا سارتر في تحليلاته للّغةِ الشعّريةً، لاضطررنا إلى التأكيد على نزاعِ المضمون والشكل، وإلى الفصلِ بين أمورٍ يعدّها علمُ الجمال المعاصرُ بكليّته، على إثر فاليري، أشياءَ لايمكن فكُّ ترابُطها. إن جوهرَ النصٍّ الشعّريّ متضَمّنٌ بكامله في المفردات التي استخدمها الشاعر. ونستطيعُ التأكيد حتى بأن كلٍّ «رسالة»، شعريةٍ لايمكن أن تنفصلَ عن التعبيرِ الذي يؤلفّها حقيقةً. إن سارتر يرفضُ الشعّرَ لأنه لا يمكن أن يُستَخدمَ، كالنثرِ، وسيلةً للدعاية، ولا أن يغذّي الجدال. إن امتيازَ النّثرِ هو في النّفع الذي يقدّمُهُ بصورةٍ طبيعيةٍ تقريبًا، لأن النّاثرَ، من جهته، لايرفضُ استخدام اللّغة، بل يُطالب بالحقّ المكتسبِ في استخدامِ الكلمات، ليس بعدّها أشياء، بل «كدلالاتٍ على الأشياء». إن الناثرَ «متكلّمٌ» يرمي إلى هدفٍ وحيدٍ هو: بلوغُ المعنى. وليس بوسع النّاثرِ أن تكون له براءةُ الشّاعرِ، لأنه، قبل كلّ شيء، مهتمٌّ بنقلِ ما يظنُّ أن من واجبه قولَه. وحين يقولُه، أن يعمَلَ، وأن يحرِّضَ على العمل التحويليّ ضمنيًا؛ فالكلامُ، في نظر سارتر إذن، لاينفصلُ عن العمل، وعن الإرادة الواعية، أو غير الواعية، لتحويلِ العالم. فإذا كان الكلام فعلاً، فالسُّكوت فعلٌ أيضًا، من خلال سلوكِ الهرب. «إن رفضَ الكلام هو كلامٌ أيضًا بالنتيجة»(١).

«إن النّاثر إنسانٌ قد اختار أسلوبًا معيّنًا للعملِ الثّانويّ، والذي يمكنُ أن نسميّه العمل عن طريقِ الكشف، فمن المشروع إذن أن نطرحَ عليه السؤالَ الثانويّ التالي: أيَّ جانبٍ من جوانبِ العالم تريدُ أن تكشفَ؟ وأي تغييرٍ تريد أن تأتي به إلى العالم، عن طريقِ هذا الكشف؟ إن الكاتبَ «الملتزم» يعلمُ أن الكلامَ عمل: أي يعلمُ أن الكشف معناهُ التغييرُ، وأن الكشف غيرُ ممكنٍ إلاّ بقصدِ التغيير. ولقد تخلّى الكاتبُ

---

(١)- المرجع السّابق، الصفحة: ٧٥.

عن الحلم المستحيل بتقديم تصويرٍ محايدٍ للمجتمع، وللوضع الإنساني ... واختار أن يكشفَ العالم والإنسان في تفرُّده للنّاس الآخرين، لكي يأخذوا مسؤوليّتهم الكاملةَ تجاه الموضوع الذي جرت تعريتُه.

إن سارتر يختارُ إذن الأدبَ الملتزمَ كموقفٍ وسطٍ بين المجّانية البحتة والجدال البحت. إنه «الأدبُ الذي يجمعُ ويوفّق بين المطلق الميتافيزيقي، ونسبية الواقعة التّاريخية. إنه أدبُ المناسبات الكبرى[1]». وهذا معناه أن المهمَّ هو العلاقةُ بين المؤلّف والقارئ، ومشكلةُ الجمهور الذي يتوجّه إليه الكاتب، ونداءُ حريّةٍ معينةٍ لحريّةٍ أخرى متلقيّة، وقادرةٍ على تحويل الأفكار إلى أفعال، والنّظر إلى العمل الأدبي بعدّه «استعادةً لكليّة الوجود» فمن المستحيل إذن أن ينكر وزنَ التّاريخ، وألاّيشعر بأنه متضامنٌ مع عصره، الذي من واجبه أن يُلقي عليه نظرةً نقدية.

ولئن كان سارتر يسلِّمُ بأن الكاتبَ قد مارس في القرن السابع عشر وظيفةً تحريريةً، مع أنها تظلّ «مقنّعةً وضمنيّةً»، وأنه قد ناضلَ في القرن الثامن عشر من أجل التحرّر السّياسي للإنسان، مؤكّدًا ذاتَه كمصلحٍ أو كمتمرّد، فهو يتّهمُ القرنَ التاسعَ عشر بأنه قرنُ البورجوازية المنافقة، والتي تنظرُ إلى الأدب وكأنه الضّميرُ الحيُّ لطبقة مضطهدة، ومن هنا يأتي الاكتشافُ التدريجيُّ لمفهوم الأدب. فلقد اكتشفَ الأدبُ، بعد فلوبير، متعَ الأسلوب المتفنِّن، أسلوب الغونكور[2]. فغدا الأدبُ فعاليةً ليس لها هدفٌ عميقٌ، وموضوعُها هو ماهيتُّها الخاصّة: أي الأفكارُ الجماليةُ التي تدورُ على شروط، وقوانين قدراتها. أما الكاتبُ فليس له جمهورٌ، لأنه يتمسّكُ بأن يصنع من الأدب إبداعًا صرفًا، مقطوعًا عن الواقع اليوميّ، والمشكلات التي يجابهُها الإنسانُ. وهو يتطوّر من خلال التجريد البحت، ويُسهم عن وعيٍ منه في تدمير الأدب، لأنه قد تخلّى عن طموحه في استخدام وعيه المفكّر تجاه المعطيات المخزية لحضارته، لقد أصبح مثقّفًا متميّزًا.

---

(١) -المرجع السّابق، الصفحة: / ١٧٣/ .

(٢) - الأخوان غونكور: روائيان فرنسيّان من القرن التاسع عشر. (م: ز.ع).

في البحث الثاني من كتاب: ما الأدب؟ والذي عنوانُه: موقفُ الكاتب في عام ١٩٤٧، يعكفُ سارتر على تحليلٍ لامعٍ، ولكنه متحيّزٌ للاتجاهات العامّة للأدب المعاصر. ولقد تعاقبت أجيالٌ ثلاثة، دون أن تتوصّلَ إلى حلٍّ مقبولٍ لمشكلة التّواصلِ الأدبي؛ فتصدّى جيلُ أندريه جيد، وكلوديل، وجيرودو، ومورياك، لإجراء «مصالحةٍ بين الأدبِ والجمهور البورجوازي». أما جيلُ كوكتو، وبروتون، وبيريه، ودينوس، وموران، فيُضني نفسه في أباطيلِ السّلبيةِ، ومحاولاتِ تحطيم اللّغة، ويقومُ بثورةٍ في الأوبريت[1]، ويتخبّط جيل ١٩٤٧، برغم موضوعاته الثّوريةِ في تقنياتٍ تجاوزها الزّمنُ، ويستمرُ في «اختيارِ موضوعاتٍ أزليةٍ، أو غيرِ راهنةٍ، على أيّةِ حال».

من الملحّ أن نقرَّ بأنه قد حانت اللحظةُ لإبداعٍ أدبٍ مسؤولٍ مسؤوليةً تامَّة، وليس هدفُهُ أن يجلبَ المتعةَ أولاً، أو أن يُلقي نظرةً جديدةً على العالم، بل أدبٍ يقبلُ أخيراً أن يكون «العملُ كاشفًا للكائن»[2]. ولا يرى سارتر غيرَ خشبةٍ واحدةٍ لخلاصِ الكاتب وهي: أن يساعدَ على ولادة أدبٍ «للممارسةِ كعملٍ» في التّاريخ، وتأثيرٍ في التاريخ، أي كتأليفٍ بين النسبيّة التاريخية، والمطلقِ الأخلاقيّ، والميتافيزيقي من جهة، وبين هذا العالم المعادي والودّي، المخيف والمثيرِ للازدراء والذي يكشفُه لنا هذا الأدبُ، من جهةٍ ثانية[3].

تبرزُ الطّوباويةُ السّارترية أكثر أيضًا، حين تُعلن: «أنّه قد أمكن للأدبِ أن يستحقّ تسميةَ الأدبِ الشّامل[4]، حين تضمّن أخيراً جوهره، وقام بالتأليفِ بين الممارسة والوجود، وبين السّلبيةِ والبناء، وبين العملِ والمِلْك، والكينونة، وذلك في وسط جماعةٍ اشتراكيةٍ معينة وحسب».

---

(١) – ملهاة هزلية قصيرة (م: ز.ع).

(٢) – المرجع السّابق، الصفحة: ٢٦٤.

(٣) –المرجع السابق، الصفحة: ٢٦٥.

(٤) – المرجع السّابق، الصفحة: ٢٦٦.

يتخذ سارتر موقفًا ليس أقلَّ جفاءً من الماركسية غير المشروطة والتي يتّهمها برعايةِ أعمالِ عنفٍ لافائدةَ منها.

إن تاريخ الالتزام السّارتري منذ خمسة وعشرين عامًا يُثبتُ، بلا أيّ شك، أنّ عزوَ قيمة تبشيريّةٍ أو سياسيةٍ لاندري ماهي لفعلِ الكتابة، يؤدّي بالكاتب إلى أن يُنكرَ وجودَ أيِّ مشروعٍ فنّي صرفٍ لديه ليعتنقَ قضيةَ الدّعايةِ الأكثر سطحيةً. وصَمتُ سارتر منذ عشرة أعوام شديدُ الدّلالة. أما إخفاقُهُ بعد كتاب «الكلمات» ١٩٦٣ فمؤلمٌ. ونراه اليوم وقد آل به الحالُ إلى العجزِ التّام، إذ يخلطُ الأدبَ والعمل الثوري، ويحاول دون طائل أن يجعلَ عمال إدارة رينو يعتقدون أن مهمةَ الكاتبِ هي الدّفاعُ عن «قضيةِ الشّعب»، ومحاولة التعرُّضِ للاعتقال بسبب نشاطه التخريبيّ. فلاحاجةَ إذن للقول إن الأمرَ يُفضي بسارتر إلى أن يكره كلَّ أدبٍ كرهًا شرسًا ومأسويًا إنه اليوم الصّوتُ الذي يصرخُ في الصّحراء، لأن نظريتَه عن الأدب كان لا بدّ لها، من خلال أحكامها المطلقة أن تؤدي به بالضّرورةِ إلى مأزقٍ لم يعدْ يمكنُهُ الخروجَ منه، فحين تتشبّثُ برأيك في رفضِ الفنّ، وتُنكر أن الأدبَ مملكةُ الخيال، تجد نفسَكَ محاصراً ككاتب، ومدفوعًا للنزّولِ إلى الشارع لتختلطَ بأناسٍ لايعترفون بأنك من جماعتهم.

إن المأخذ الأكثر جديّةً، والذي يمكن أن نعترضَ به على نظريةِ الأدب الملتزم، هو جهلُها الخطيرُ بقيمةِ الإبداعِ الجمالية؛ فأن نختارَ أدبًا للممارسة، ونرغبَ في التوجّه إلى النّاسِ كافّة، بينما ينضوي القارئُ، سواء أردنا ذلك، أم لم نردْ، في صفوفِ النُّخبة المثقّفة التي لازالت البورجوازيةُ تشكلُّها إجمالاً، فهذه نيّةٌ محضةٌ، ولكنها طوباويّةٌ جميلةٌ بالأخصّ. إن اختيارَ جمهورٍ موسّعٍ، كما يتصوّرُهُ سارتر الكاتبُ، يفترضُ حتمًا ضرورةَ التخلّي عن ألعابِ البلاغةِ، وضروبِ التفنُّن في الأسلوب، أي، بكلمةٍ واحدة، التخلّي عن الشّعر الذي لايكفُّ سارتر عن ملاحقته بسخريته. ومن هنا يأتي لدى مؤلّف «نقد العقل الجدلي» قلقُهُ المستمرّ من

الوقوع في شرك الكلمات، وفي إغراء البحث المنهجي عن الجمال الشكلي. إنه لايُنكر قيمة هذا الجمال، والذي هو خصوصيةُ الأدب، ولكنه يُخضعُها دومًا لما ينبغي أن يبلّغَه الأدبُ بحيث ينتهي به الأمر إلى كتابة أعمال لاتُحتَملُ قراءتُها، مثل كتابه: «نقد العقل الجدلي».

وكما أشرنا أعلاه، فهذه مسألةٌ زائفة، إذ أن كلّ أدبٍ جديرٍ بهذا الاسم هو تركيب بين المحتوى والشكل، سواء كان المرءُ شاعرًا أم ناثرًا.

إن الأسلوبَ، في نظر سارتر، يجب ألاّ يفطنَ إليه أحدٌ، لأنّ النّثر، قبل كلّ شيء، كشفٌ للعالم، وتقنيةٌ نفعيّةٌ في خدمة التّواصل، والاقتناع والإقناع: «إن المتعةَ الجماليّة في النّثر لاتكون خالصةً، إلاّ إذا أتت كشيءإضافي»، بيد أن المسألة بالضّبط لايمكن أن تكمن في كون المتعة شيئًا إضافيًا، كأن تأتي بها معجزةٌ لاندري ما هي؛ فهذه المتعةُ لا تنفصلُ عن قيمة منشئها. إن الفكرةَ والأسلوبَ يولدان وينعقدان، ويتصفّيان في الإنبيق نفسه. فإذا ما جمدّنا غايةَ الأدب عند التعبير الذي هو اكتشافٌ يشكّل أساس النظرية السّارترية، ابتعدنا عمّا يكوّنُ نواةَ الأدب الخفيّة، وهي النّواةُ التي لاسبيل إلى إنكارها. وهكذا، يصبح سارتر، حسب رأي غايتان بيكون، أوّلَ كاتبٍ كبير لا أسلوبَ له، مثل بلزاك.

ومن ناحيةٍ أخرى، فكيف يجيزُ سارتر للكاتب إمكانية ألا يكتبَ غير الكتب المتّصلة بالحدث، والمندمجة في عصرها بعمق، أو في الاتّجاه الذي يتّخذُه التاريخُ؟ إنه يدلّل هنا على سوء قصدٍ واضحٍ، لأنه يعلمُ، أفضلَ من أيّ إنسان آخر، أن العملَ المبنيّ على الحَدَث الرّاهن، عدا استثناءات نادرة جداً، يواجه خَطَر الذّوبان في التّفاهة، بسبب بُهتان ألوانه، وخَطَرَ أن يرجعَ إلى العدم في الأغلب. ويكفي أن نلقي نظرةً على الأعمال العظيمة كافةً، في كلّ الآداب، لنلاحظ أن المجدَ الحقيقيَّ لازمنيٌّ بصورةٍ أساسية، وأنه يترسّخُ ويغتني من جيلٍ إلى جيل.

إن العمل الأدبي، عملَ المناسبات، إذا كان قوياً حقاً، يتعالى على الواقع الراهن، وينضمّ حتماً إلى ما هو كونيّ شامل، فلازال لدى كتاب «الجمهورية» لأفلاطون شيء يقولُه لنا، شأنه شأن بانتاغرويل لرابليه، وكتاب: دون كيشوت لسيرفانتس، وإميل لروسّو، أو الطّاعون لكامو. ومن النّاحيةِ الأخرى، فقد يكون من السّاذج ألاّ نقرَّ بأن اللّغةَ العظيمةَ لها تاريخُها، لأنها على درجةٍ كافيةٍ من الغنى بحيث تحثّ على البحثِ عن تأويلات حيّة لها، عبر الزّمن، وإن كانت تأويلاتٍ متناقضةً أحياناً. أما المعنى فلايُعطى قطّ مثلما تُعطى صيغةٌ جبريةٌ لاتتغيّر. وتلاحظ كلود- إدموند ماغني بحصافة أنه ينبغي أن نطالب للعمل «بحقّه في أن يكون في آنٍ واحد» زجاجةً في البحر» ورقّاً عتيقاً يحملُ كتابةً مرموزةً، ويفسّره كلُّ جيل جديدٍ بصورةٍ مختلفة عن الجيلِ الآخر، ولا شكّ أنه يمكنُنا حتى أن نحدّدَ قيمةَ شيءٍ معين بناءً على غناه، أي بناءً على امتلاكه لهذا التعدُّد، تعدُّد البنى الدّلالية والجمالية، بحيث تتوجّه الأولى من هذه البنى الشائخة إلى الجمهورِ المعاصر وحسب، وتدومُ الأخرى منها زمناً أطول»[1].

إن تأسيسَ نقدٍ معين على تحليلٍ موسّعٍ لحياة عملٍ معين، من خلال اللّجوء إلى التحليلِ النفسيّ الوجودي، والذي هو تفسيرٌ للإنسان، وليس لعملِه الأدبي- وتلك هي حال كتابي سارتر: بودلير(١٩٤٧) وفلوبير(١٩٧١)، أو تأسيس هذا النقد على العلاقة المتميزةِ للعملِ الأدبي بعدّه محتوى، وباسمِ الالتزامِ، مع قارئ مدقّق كلّ ما يحلم به من فائدةٍ هو أن ينتظر، وفمه مفتوحٌ، الغذاء الذي يناسبُه، في اللحظة التي قرّر فيها المؤلّف أن يجعله يهضمُ هذا الغذاء. إن تأسيسَ النّقدِ على ذلك هو حطٌّ من شأنِ جوهرِ الأدب؛ ففي الحالين، ينتقلُ العملُ الأدبيُّ ذاته إلى المرتبةِ الثانيةِ، وهذا أمرٌ غير مقبولٍ بحدّ ذاته.

---

(١) - كلود- إدموند ماغني، أدب ونقد، باريس، بايّو، ١٩٧١، الصفحة: ١٧٧.

يدورُ الكلامُ كثيراً في كتاب «بودلير» على عُصابِ الشاعر، وعلى إفلاسِ حياته. غير أن القارئ يودُّ أن يعرفَ لماذا كان ولايزالُ لديوان: «أزهارِ الشرّ» هذا الدّويّ الشّامل. فالسؤالُ الحقيقيُّ يكمنُ هنا.

ويمضي سارتر في طريقةِ بحثه إلى أبعد من ذلك أيضاً، في دراسته لحالة فلوبير. إن «أبله العائلة» (١٩٧١) تلك الدراسةَ المتعبةَ التي وافق سارتر أخيراً على طباعتها، ودفعها إلى الجمهور، بعد بضعِ سنوات من الجهودِ المتلاحقة، تؤكدّ أن النّاقد يتحولّ إلى فيلسوف، وإلى مؤرّخ، وإلى عالمِ نفسٍ وجوديّ، وإلى مفكّرٍ تخريبيّ.

إن سارتر، كاتبَ السّيرةِ، وسارتر، عالمَ الاجتماع، يجتمعان ليُثبتا لنا أن النّقدَ الأدبيّ يبدو، في نظرِه، غيرُ مفيدٍ، وباطل. وأن الشّيءَ الوحيد الذي يدخلُ في حسبانه هو تقديمُ إثباتٍ ساطعٍ على طريقته في البحث، وعلى منهجه، أي على عدمِ تمكّنِ النّاقدِ الواعي من أن يستغني عن استقصاءاتِ التحليل النفسيّ الوجودي ليفسّر، ليس ولادةَ عملٍ أدبي معين، بل شروط تكونّه، على ضوءِ الماركسية، والتّحليل النفسي من النّمط الوجودي.

ويبوحُ سارتر لصحيفةِ لوموند بمايلي: «إن هدفي هو عرضُ منهجٍ معيّن، وتقديم إنسانٍ معين». ثم يضيفُ قائلاً: أريدُ أن أوضحَ العلاقةَ بين الإنسانِ وعمله الأدبي[1]. فالمسألةُ ستكون، بالنسبة لسارتر، أن يبيّنَ إذن كيف أمكن لفلوبير أن يؤكّد جملتهِ الشهيرة: «مدام بوفاري هي أنا». إن كلَّ ذلك يقوم على ما يسميه سارتر: «معرفة الغير» أي الدّراسة المدقّقةُ لتجربةٍ داخليةٍ معينةٍ، ولشخصيةٍ معينة، لم يُبدِ النقدُ تجاهها سوى مشاعر النّفور. أما عن الأدب، فقليلاً ما يدورُ الكلامُ عليه.

---

(١) - لوموند، عدد ١٤ أيار، ١٩٧١.

إن الديالكتيكَ السّارتريّ الرّهيب، وروحَ المجادلة لدى سارتر، وشَغفَه بمنهجٍ إيديولوجيٍّ جامدٍ، ونيّتَه إثارةِ نزاعٍ معين، قد أفسدت كلَّ شيء. وحتى كتاب سارتر: «سان جونية، ممثّلاً وشهيداً». (١٩٥٢) والذي ينبغي أن ننظرُ إليه على أنّه أكثرُ أبحاثِ سارتر نجاحًا، فهو كتابٌ أمينٌ للنّظريةِ السّارترية للحرّية: إذ يتوصّلُ هذا البحثُ إلى تحويلِ الحياةِ الشائنةِ لمجرمٍ، وخارجٍ على القانون، وشاذٍ جنسيًّا، إلى اختيارٍ نموذجيّ؛ فلقد أصبحَ السّارقُ قديّسًا، لأنّه نَهضَ بأعباءِ مصيره ليعيشَ على نحوٍ مخالفٍ، ولينُكرَ الشّرَّ، وليمضي حتى النهاية في اختياراته المضلّلة. إن نظريةَ الأدبِ التي تحيلُه إلى أدبٍ مفيد، أو كفاحيّ، أو إلى أن يبقى نفعيًا حصراً، هي نظريةٌ تقع في «الرّسالة». إنها تتجاهلُ تعددُّ الأحاسيس، والكثافةَ اللاّشعوريةَ في أغلب الأحيان، والتي يبلُغها الكاتبُ الحقيقيُّ، من خلالِ امتثاله للقدرةِ الإبداعيةِ لدى وعي منتجٍ للجمال، ومصغٍ لنداءات الخيال، والأسطورة، فلابدّ من الاختيارات؛ فإما أن يكون الكاتبُ مبدعًا بكلّ ما في هذا المصطلح من معنى. ويلعبُ اللّعبةَ الأدبيةَ، بفضلِ جهده المستمرّ باتجاه إتقانٍ شكليٍّ مثاليّ. وإما أن يكون مجادلاً فحسب، يستخدمُ الكلماتِ ليدافعَ عن إيديولوجيةٍ معيّنةٍ، ويخضعَ خضوعًا مُذلاً لروح المنهج، فيهوي أخيراً في الدّعايةِ التي تؤديّ به إلى التعصّب، لقد اختار سارتر بين هذين الاحتمالين، فنَضَبَ النّبع.

لقد صمتَ الكاتبُ، وتابعَ رجلُ العملِ بمفرده حلُمه الطّوباويَّ لتغييرِ العالم، وكما «كتب كليبر هيدنس[1]، فسارتر هو من أولئك الذين يدعون سيرفانتس للتّضحيةِ بدون كيشوت، لكي يعلّموا أطفالَ كاستيليا الجديدة جدولَ الضّربِ بصورةٍ أفضل».

---

(١)- كليبر هيدنس، مفارقة في الرّواية، باريس، غراسيّه، ١٩٦٤، الصفحة: /١٣٦/.

القسم الثّاني
البحث عن الماهيّات

«لأن العلومَ الإنسانية قد أعدّت بنًى شكليةً تنتظمُ الأعمالَ الفنيّةَ، فهناك سعيٌ حثيثٌ لصناعةِ أعمالٍ فنية، انطلاقًا من بنًى شكلية».

كلود ليفي- ستروس

مدخل

في كلّ مرةٍ يقطعُ فيها الفكرُ علاقته بعلمٍ من العلوم، يظنّ أنه قد فاز بحرّيةٍ معينة: وإذا به يقبلُ بعبوديةٍ معينة(١).

روجيه كايوا

إن القرنَ العشرين، وهل يجدرُ بنا أن نكرّر ذلك، هو قرنُ إعادة بحث الماضي، والاعتراضِ عليه، وتجاوزه. ولم يفُلت الفنُّ مما أصابَ الحضارةَ من تحوّلٍ نحو البحث عن أسس جديدة، يُبنى عليها إبداعٌ تجديديٌّ قادرٌ على تأمين إنشاء علم جمال ثوريّ لا يكونُ مجرّدَ رفضٍ للقيمِ والتقنيّات التي تعدُّ مستنفدةً، بل تأسيساً لتصوّرٍ أُعيدَ التفكيرُ فيه بصورةٍ كاملة لظاهرةِ الإبداعِ الفنّي.

لقد تميّزت القرونُ العظيمةُ دوماً بالقوةِ الابداعية التي عدّت منسجمةً مع خضوعِ الفنّان للمعايير الصّارمةِ لأسلوبٍ معينٍ؛ فالفنُّ القوطيّ الذي لا يهدمُ الفنَّ الرّومي، يكملُه ويتجاوزُه بمجهودٍ رائعٍ يتجّهُ إلى العاموديّة والضّوء، وفنُّ النهضة والباروكيّ يؤسّس تصوّراً جديداً للتّناغمِ والتّوازن، من خلال مناداته بحيوية منهجٍ حركيّ يتمحورُ على شيءٍ من العنف في أشكاله، والفنّ المعتدلُ، فنّ القرن السّابع عشر، والقرنِ الثامن عشر، في فرنسا خصوصاً، يختارُ العقلانيةَ، بعدّها الشرّط الضروّريّ للتعبيرِ عن اعتدالٍ معين، وصرامةٍ معينة، على مستوى الإنسان. ويبدو

(١)- أضاليلُ الشّعر، باريس، غاليّمار، مجموعة: تحوّلات رقم ٢٦، الطّبعة الثالثة الصّفحة: ٤٨.

جيداً أننا نشهدُ، بدءاً من الرّومنسيّة، أي بدءاً من عصرٍ اهتمّ فيه الفنّانُ بصورةٍ نهائيةٍ بنفسه كفردٍ، أكثر مما اهتمَّ بعمله الفنّي، نشهدُ في الفنونِ كافّة، أفولاً للأساليب، وولادةَ علمِ جمالٍ يعي أكثر فأكثر الطّابعَ المقدّسَ للوظيفةِ الإبداعية.

لقد انتهى الأمرُ بالتفكير على الإبداعِ ليظهرَ أكثرَ أهميةً من الإبداعِ ذاته، لأن المبدعَ، سواء كان كاتبًا، أورسّامًا أو موسيقيًا، قد شاءَ أن يكونَ خالقًا، وأن يمنحَ نفسَه وصفًا متميّزًا هو وضعُ كاشفٍ للماهيّات. ألم نكن قد شهدنا أن بول فاليري، الذي أدركَ إخفاقَ مالارميه، قد كرَّسَ حياتَه للتحليلِ الصبّورِ والمثابرِ لسيروراتِ الإبداع، بعدّه فعاليةً فكريةً بحتةً. إن الأمرَ الذي كان يستحوذُ عليه هو معرفةُ الكيفيةِ التي يجري بها تكوُّنُ القصيدةِ وانتاجها، أكثر مما يستحوذُ عليه الانقيادُ إلى الشّيطانِ الدّاخلي الذي يوصلُ إلى العملِ الفنّي. فوعيُ المرءِ لذاته، بعدّه منتجًا، والفضولُ المرضّي لقدراتِ العقلِ المبدعة. ولخفايا آليّةِ عمله، قد استوقفته إلى درجةٍ نراه فيها يُنكرُ الأثرَ الحسنَ للإلهام، والموهبةَ الطبيعية. ومع أنه يوافقُ على وجودِ «أبياتٍ شعريةٍ موهوبة- فالبيتُ الشعريُّ الأولُ هبةٌ من الآلهة، فلسوف يتّجه كلُّ جهده إلى أن يحلَّ محلّها، عن طريقِ الوعي النّقدي الأعلى- أبياتًا منظومةً نظمًا تليقُ وحدها بالشّاعرِ الذي انزوى لكي يكتب في «ديرِ الفكر»، وهذا هو السّببُ في أن فاليري لن يتخلّى، على غرارِ معلّمه مالارميه، شاعرِ «ألوان من السّحر» لن يتخلّى عن اللّغة المألوفة، بل عن اللّغة العامية والشاملة، ولسوف يختارُ لغةً لايمكنُ اختزالُها، لغةً صرفةً، في الجهةِ المقابلة للنّثر، وتستوعبُ جوهراً أعلى، وجبراً ذهنيًا يكون غموضُه الأوّليّ الدّلالةَ ذاتها على كثافته.

لقد غدا الشعرُ لغةً نوعيةً موضوعُها الأساسيّ هو الكشفُ عن قدرةِ الوجدان المفكرّ الذي يوجّه اهتمامَه إلى تفكيك الآليّات الصّارمة، آليات مفاصلِ الفكرِ نفسها في صراعها مع الواقع. إن ماهيةَ الفنِّ قد طغَت في النّهايةِ على كلّ شيء؛ فالفنّان ليس قبل كلِّ شيء خاضعًا لعملِه الفنّي، بل هو صاحبُ فكر، شأن السّيد تيست

الذي تلازمهُ فكرةُ إيضاحٍ أكثر فأكثر دقةً لوظيفةِ الإبداع. لقد قتل الشاعرُ النّاظمُ بصورةٍ تامةٍ الشاعرَ الملهم، وصفّى التجريدُ المعطياتِ الآتيةَ من أعماقِ الحيويّ، وتألّهَ الشكلُ فغدا مطلقاً.

«أفضّلُ بما لايُقاس أن أكتبَ بكلّ وعيٍ، وبصفاءٍ ذهنّيٍ كامل شيئًا ضعيفًا على أن أبتكرَ رائعةً من أجملِ الرّوائع، بفضلِ رعدةٍ معينة، وأنا خارجٌ عن طوري.»[1] فلا شيء أكثر كشفاً من هذا التأكيدِ الذي لا لبس فيه. إنه يبدو لي مثل تشخيصٍ باردٍ لانحطاطٍ بطيء، وتدريجيٍ للفنِّ المعاصرِ، ولتعفّنه من جراءِ العجرفةِ الفكريةِ والاصطناع؛ ففي نهاية هذه الطّريق، تنفتحُ مملكةُ انفجارِ الأجناسِ الأدبية، وولادةُ الشعرِ المضادّ، والرّوايةُ المضادّة، والمسرحُ المضادّ، وأخيراً، ولادة نقدٍ مبدعٍ يتخلّى عن الفهم، وعن التفسير، وعن الحكمِ بصورةٍ خاصّة، لكي يُنصّبَ نفسه مقعّدًا صرفًا للّغة.

سيدفع البحثُ عن الماهيّات الشاعرَ، والرّوائيّ، والمؤلّفَ المسرحي، والنّاقدَ، بعد ذلك الشّغفِ القصيرِ الأجل بالموضوعاتِ الوجودية إلى استنزاف نبعٍ ضروريّ، وإلى أن يحلّوا محلَّ القدرةِ الإبداعية الألعابَ العقليةَ البهلوانيةَ، وضروبَ البلاغةِ المجتاحةَ التي لن ينتهي بها الأمرُ إلى إخلاء مايطلقُ عليه نقّادنا العنيفون المحدثون باحتقار تسميةَ العقائديّة، وإنما جوهر الأدب ذاته، والوحدة التي لاتنفصم بين فكرٍ حرّ وواعٍ، والتعبيرَ الفكريّ عنه. سوف ينتجُ الشكلُ الدّلالةَ، فيجرّ الكتبَ إلى البحثِ المضني عن الحرفية، والباروكيّة، والعبادةَ المنهجيّة لوسائلِ التعبير، وللمنظومات المنتجة. لقد دخلنا منذ عام ١٩٥٠ إلى عصرِ بورغونيّ أو اسكندريٍّ جديد يستنفذُ نفسه في البلاغةِ، لأنّه عصرٌ لم يعد يؤمنُ بالإنسان، وأقلّ من ذلك، بقيمةِ الأدب.

---

(١)- بول فاليري. «رسالة إلى مالارميه» في: المؤلّفات، المجلّد الأول، باريس، مكتبة لابلياد.

ها قد حان وقتُ احتضارِ الإنسان، بعد موت الإيمان، وفي المرحلةِ النهائية، يختفي الكاتب أو يدّعي أنه قد اختفى بعدّه ذاتيةً تنتج كُتابةً مرموزةً ليست مخصّصةً للجمهور- فالخطأُ الأسوأ هو أن يكونَ الكاتبُ مفهومًا- وإنما لحلقاتٍ من العقائديين الذين هم جميعًا أعضاء في عشيرةٍ معيّنةٍ، والذين يدورون حول أنفسهم، ويُعجَب كلٌّ منهم بالآخر بصورةٍ متبادلة، من خلالِ موقفٍ مجامل. إن خطأَ هذا المنظور هو نفيُ الذّات فالفاعلية الأدبيةُ تتمثّل في تنظيمِ فكرةٍ غير مصاغةٍ في بادئ الأمر، ومشوّشةٍ، وغير مُدْرَكة مسبقًا، من خلال تقنياتٍ تعبيريّةٍ معينة، وليس في توليدِ محتوى تظهر دلالتُه بصورةٍ معجزةٍ بالنسبة للمطّلعين، انطلاقًا «من العدم»، ومن خلالِ منظومةٍ لغويةٍ معينة. ينبغي الإيمانُ بأوليّةِ الكلام على اللّغة، وإلاّ فإننا سنقعُ في الماديّة، ماديّةِ الخضوع الأعمى للمنظومة اللّغوية.

من المناسب طبعًا أن نقرَّ بوجودِ تصوّراتٍ أو نظرياتٍ متنوعةٍ للأدب، في وعي أولئك الذين يكتبون. وهي تستحقّ التقديرَ جميعًا، فالأدبُ أوّلاً وسيلةٌ للعمل، وسلاحٌ مخيف، في نظرِ البعض، وشهادةٌ فريدة لايحلُّ محلَّها شيءٌ في نظرِ البعض الآخر، وهو بالنتيجةِ، الطريقُ الأكثر أمانًا لمعرفةِ الإنسان، على مستوى الأخلاقِ، وعلم النّفس. وفي نظرِ آخرين أيضًا، هو ناقلٌ عام للمعرفة، وأوسعُ دربٍ للوصولِ إلى اكتشافِ حقائقَ وضعيّةٍ. ولم نشهدْ ولادةَ تصورٍ يعطي الفعاليةَ الشكليةَ البحتةَ في الأدبِ امتيازًا على حسابِ الجوهرِ والمفهومِ، إلاّ في القرن العشرين. ونحن لانتبيّن لماذا يُعدّ الكتاب وحدهم مرتبطين بالأدب، وهم يلُقون في جهنّم بالكتاتيب الذين هم نتاجٌ متدنٍّ للثقافةِ وللإنسانية. فالذّاتُ الواعيةُ، والعملَ الفنّيُّ الذي لايمكن اختزالُه، والمدلولُ المقصود، هذه هي الأمورُ التي يرغبُ بعضُ النّقاد الإرهابيّين في تدميرها بأيّ ثمن، من غير أن يحسبوا أن هذا الاختيار سيؤدّي بالضّرورة إلى زوالِ الأدب، لأن الفعاليّةَ التي تجري ممارستُها في الفراغ تنفي ذاتها. وسواء أردنا ذلك أم لا؛ فالعملُ الأدبيّ أيًّا كان، لابدّ له أن يتوفرّ جمهورٌ لكي

يتحقّق وجوده. فهو لا يكون موجوداً حتى إلاّ في اللحظة التي يجد فيها المؤلّفُ أو القارئ ما يقيمانه من صلاتٍ ذاتيةٍ متبادلةٍ لابدّ منها للتّواصل بين الوجدانات(١).

لقد تحققّت السّيرورةُ الشّكليةُ ذاتُها في التّصويرِ التكعيبيّ، بسبب الأفضلية التي مُنحت لتقنيةِ العمق، ولقواعد تصويريةٍ معيّنة، وقد انتهى الأمرُ بها إلى إخفاء موضوعِ اللّوحة في جزءٍ كبيرٍ منه لتقتصرَ على الإيحاءِ به، بفضلِ أوليّة البناء. فما قولُنا بالفنّ الحركيّ؟

إن هذا الاجتياحَ، اجتياحَ التّقنياتِ الاصطناعية الظّاهريّ التناقض هو دلالةٌ لاجَدَلَ فيها على تحولٍ فنّي، وعلى افتقارٍ للاندفاعِ المبدع. لقد خَسر هذا الاندفاعُ براءته وعفويته، وديناميتَه الشّديدة والحيوية. وأصبحَ الفكرُ كافياً لكلّ شيء.

وهكذا، نتذكرُ نيتشه إذ يقول إن هناك جهلة، وهناك أيضاً جهلةٌ متخصّصونَ وهم العلماء.

إن البحثَ عن الماهيات هو أيضاً عَرَضٌ من أعراضِ العقم المتزايد في وظائفِ الإلهام الحيوي، نظراً لأنّه يعبّر على الدّوام تقريباً عن أرجحيّةِ التفكير النّقدي، والفكر النظري على الإبداعِ بحدّ ذاته. هل ينبغي أن نرى في هذه الواقعةِ دليلاً على استنفادِ الأجناسِ الأدبيةِ، أو نرى فيها بكلّ بساطة عدم القدرة المتزايدة على الإبداع، في عالمٍ أهلكه شيطانُ المعرفةِ، وقوى العقل الهدّامة. يبدو أن كلّ شيء يدلّ على ذلك. إن العقلَ والتعطّشَ الفاوستي إلى المعرفة قد أفسدا كلّ شيء، كما

(١) - تشير كلود- ادموند ماغني بكثير من الحقّ إلى أنّ «هناك جانبين في أيّ كتاب، كما في كلّ أثر فنيّ: أولاً، رسالة المؤلّف الداعية، وما ينوي عمداً أن يضعه فيه، والنتيجة التي حاول نظراً لها أن ينظّم ماكنته (ولعلّ الصورة السّاخرة لهذا أن تكون «المغزى الأخلاقي» في حكايات إيسوب أو مغزى «المسرحية» الهادفة)، وأخيراً، الحقيقة التي يكتشفها فيه وكأنما من غير علمٍ منه، في سياق هذه التجربة التي يشكلها فعل الكتابة، وهذا، من غير شكّ تقريباً، ما كان جيد يسميّه في مقدمة بالود «بالقسط الإلهي» بحث في حدود الأدب، باريس، بايّو، ١٩٦٧، الصفحة: ٢٦.

كان فاليري قد تبيّن ذلك، من ناحيةٍ أخرى، في كتابه: «نظراتٌ على العالم الراهن»، فلقد دخلنا عالمَ حُكمِ الأفكار.

يتوافقُ مع أوقات النشاط الفكري الزّائد اجتياحُ الفنّ على يد الفعالية العقلية، وجفافُ الينابيعِ المنبثقة من الأعماق. إن الإبداعَ الأصيلَ يفسحُ المجالَ للشّروحِ والتعليقاتِ، والتمارينِ المتحذلقة، ولإغراءِ النّزعةِ الهلنستيةِ الإسكندريةِ والفلسفاتِ الكلاميةِ الجديدة.

ويبدو لي أنّه قد يكون مسموحًا التأكيدُ على أن الغزوَ التفسيريّ، والشّغَفَ بالنظريات قد سبقا في بعضِ الحالات، ظهورَ الأعمالِ التي ليست، في نهايةِ الأمر، إلاّ إيضاحاتٍ نموذجيّةً لمنظوماتٍ مجرّدة. ومن المؤكدّ أن هذا ما حَدَثَ بالنسبةِ للرّواية الجديدة التي ليس لها جمهورٌ، ولكنّها أثارت جدالاتٍ حماسيةً في كلّ القارات. وحالةُ بيتور ذاتُ دلالةٍ. فلقد بدأ هذا الروائي بكتابة رواياتٍ «ذات طابع إنساني» من مثل «التغيير (١٩٥٧) قبل أن يغرق في أبحاثِ الخيال المكاني و«التجسيم» الرّوائي، والتي تُعدّ أعمالٌ من مثل: «متحرّك» (١٩٦٢) و«الشبكة الفضائية» (١٩٦٢)و«٦٨١٠٠٠٠ ليتراً من الماء في الثّانية» شواهدَ عليها.

لا مفرّ إذن من معاينةِ الكيفيةِ التي تغيرّت بها الأجناسُ الأدبيةُ التقليديةُ والتحوّلاتُ التي طرأت على الشّعر، والروايةِ والنّقدِ، قبل أن تصبح اللاّشعرَ، واللاّروايةَ، وما يتعدّى النقدَ لكي تشكلّ اللاأدبَ المعاصرَ[1] في بلدٍ كفرنسا، مكوّنٍ من تراكمٍ ثقافيّ ألفيّ، ومقتنعٍ برسالته الفكرية، وفخورٍ بأن يُنادى به وطنًا ثانيًا لكلّ إنسانٍ مثقف، ومتأدّب، لم يكن بإمكان الاضطرابات والتبدُّلات التي يفرضُها التاريخُ إلاّ أن تستدعي محاسباتٍ للنفس، لابدّ أن تؤدّي أخيراً إلى النقدِ

(١) - كلود مورياك، اللاّأدب المعاصر، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٥٨، و: من الأدب إلى اللاأدب، باريس، غراسيّه، ١٩٦٩.

الـذاتي، وإلى ألـوانٍ مـن الشعّور بـالـذّنب، وحتى إلى عُصابات حقيقيةٍ مـن النّوعِ المازوخي.

لقد عاشـت الرومّانسيةُ- والقرنُ التاسعُ عشر كلّه، في الواقع- على فكرةٍ خاطئة مفادُها أن العبقريةَ تكمنُ بأكملها في الذّاتيةِ والأصالة؛ فقد كان المطلوبُ هو رفضُ الماضي، والهروبُ من مفهومِ المحاكاة التقليدية، وأن يكشفَ المرءُ عن نفسه، من غير الرّجوعِ إلي الجذور أمام المستقبلِ المطلوبُ خلقهُ. كان الأمرُ الوحيدُ الذي يُحسَبُ له حسابٌ هو هذيانُ الفردِ الذي يظنُّ نفسه فريدًا، وقادرًا على إعادة صياغة عالم الفنّ، انطلاقًا من علمِ جمالٍ شخصيّ حصرًا.

لقد دفع القرن العشرون موضوعَ الأصالةَ حتى الاستحواذ، ومنذ عشرين عامًا، وهو يعيشُ تحت ضغط الدُّرْجة المَرضَيّ، بعد أن رفَضَ بالإجمال تقليدًا راسخًا كان قد قدّم إثباتات على قيمته وهي: حسُّ الذّوق الذي لاينفصلُ عن الثقافة الأدبية الحقيقية، ومراعاةُ اللياقة- العزيزة جدًا على القرن السّابع عشر- وتقديرُ النّوعية، وفي آخر الأمر، هناك، بكل بساطة، قوةُّ الأسلوب التي تنبثقُ من معرفة عميقةٍ باللّغة. لقد انتهى الأمر إلى أن يكتَب المرءُ مثلما يتكلّم، أي، بصورة سيئةٍ، وهو ينسى أنّ لمستوى اللّغة الأدبيّة مقتضيات إلزاميةً وهي: المعرفةُ المعمقةّ بالمفردات اللّغوية، وبقيمة الكلماتَ الدّلاليّة، والاستخدامُ المرنُ للنّحو الذي يتمُّ استيعابُهَ من خلال تراكيبه الأساسيّة، ومراعاةُ صحةّ الاستخدامِ بصورةٍ تامّةٍ، وخصائصِ المصطلحات ومحاربةُ الرّطانة، من أيّ مكانَ أتت، والتي هي، بصورةٍ نهائية، سلاحُ العلماء الزّائفين. والعقولِ التي تبني كلّ شيءٍ على الظّاهرِ، في حين أنّ كلّ شيء كامنٌ في الكيان.

فيمكن للمرء أن يكتبَ برطانة براقةٍ ظاهريًا، وأن يكونَ، في واقعِ الحال، كـاتبًا وضـيعًا. فمن جهةِ لدينا أندريه جيد، ومن الجهةِ الأخرى، ج. ك. ويسمان، ومن جهة هنري بوغون، ومن الأخرىَ ج. ب سارتر، ومن جهةٍ شارل دوبوس، ومن الجهةَ الأخرى فيليب سولير، أي الكاتبَ والأحمق المدّعي.

إن أندريه جيد الذي لم يُعرَف جيداً كناقدٍ وباحثٍ، لم يكن على خطأ عندما أعلن بأن كلَّ نزعةِ اتّباعيةٍ هي رومانسيّةٌ مهزومةٌ، وأنّ كلَّ فنٍّ عظيم ينزعُ إلى الابتذالِ والتّلطيفِ، أي أنّه يعبّر في واقعِ الأمر عن حقائقَ شاملةٍ تُقدَّمُ إلى كلّ الناس القادرين على التفكير، وعلى الفهم، وعلى الاستحسانِ، وعلى تذوّقِ نصٍّ مثلما يحتسون نبيذاً بلدياً فاخراً، فيالّلعار الأعظم!

«إنه لمن الخطلِ في عصرنا أن نغالي في تقديرِ الأصالة؛ فما من مؤلّفٍ في القرنِ السّابعِ عشر لم يكن مقلّداً (أو لم يعدّ نفسَه مقلّداً). أما في أيامنا، فإن ما نقدّرُه، قبلَ كلِّ شيء، في الموسيقى، والتّصويرِ، أو الأدب، فهو «نقاطُ الانطلاق، حتى ولو لم يقدّر لها أن تقودَ إلى شيءٍ» من غير أن يبقى هناك تقريباً أيُّ اهتمامٍ بذلك النقل، وذلك الاستمرار الذي تُصنعُ منه الحضارةُ الحقيقية» [(١)].

فبين رامبرانت وفازارلي، هناك الفارقُ الكاملُ بين العبقريّ والمستصنع، بين مارسيل بروست وجان ريكاردو، هناك الفارقُ الكامل بين مغامرٍ حيّ الضّمير في الحياةِ الرّوحية، وبارعٍ في المتتاليات اللّغوية، وبين جاك ريفيير المحلّلِ، والمجربِ العبقريّ في فنّ التميز، والمدرّب على النّقد الاندماجيّ، وجوليا كريستيفا، الهادمة الرّسميةِ للأدب بعدّه نشاطاً واعياً وجمالياً، لم يعدْ هناك حتى مجالٌ لمقارنةٍ ممكنة. إن أولّهما يظنُّ، شأنَ باسكال، أن عظمةَ الإنسان تكمنُ في فكره، والأخرى تستخدمُ النّصوص لتحلّ رموزَها، ولتُسرِّع من خلال لعبةِ شعوذةٍ يعلمُ اللّه ما هي، نشوءَ علمٍ طوباويّ، وثورةٍ وهمية تحتفظُ فيها لنفسها، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ، بمركزٍ متميزّ، وهذا هو نشاطٌ يقوم به المثقّفون المتنفّذون.

حين نتكلمُ على الأدبِ، والثّقافة الأدبيّة، لايمكننُا أن نُلغي موضوعَ التّبادل بين الذّاتيات، لأننا نظنّ أنّه، برغمِ البحوثِ العلميةِ المعاصرة المستوحاة من علم

(١)- اليوميات، ١٩٤٢- ١٩٤٣، باريس، غاليّمار، الطبعة السّابعة عشرة، ١٩٥٠ الصفحة: ٢٩٣.

اللّسانيّات، فإن الأدبَ باق. إنه مجالُ للقاء بين وجدانين، أحدهُما يقدّم لنا كنزاً مطروحًا أمام ذوقنا، ويتعيّنُ على الآخر أن يكتشفَه، ويتعرَّفه، ليْس كموضوعٍ للعلّم والمعرفة، بل كقيمةٍ تتسامى على الإنسان، وتُبنى على معاييرَ راسخة وهي: الجوهرُ المتّحدُ بجمالِ الأشكال، والذّوق، والكمال اللاّزمني، وقدرة الكشفِ عن رؤيةٍ فريدة، والحقيقة العميقة في قلبِ النّسبيّةِ التاريخيّة ذاته.

إن فعلَ الكتابةِ يدخلُ في نطاقِ الوجود، والتجربةِ الدّاخلية، ففي زمننا، ما أكثَرَ العقول التي لاترى في العمل إلاّ موضوعًا بسيطًا ينبغي تفكيكهُ، وتشريحهُ، وتقطيعُ مفاصله، وفصلُ ذرّاته، وإخضاعهِ لنظرةِ التحليلِ البنيوي التي لاترحم، وذلك بحجّةِ النّظرةِ العلمية.

إن ما ينسونه هو أن الأدبَ غالبًا ما يكونُ أداةَ تعويضٍ، وتحقيقٍ للوجود، وإيضاحٍ للعالم، وأفضل وسيلة لإعطائه معنًى بمواجهةِ اللاّمعقول. إن فكرةَ التقدُّم ليس لها أيُّ معنى في الأدب، وهي مرتبطةٌ بتطورِ العلم مثلما ترتبطُ بتطورِ الموضوعية البحتة.

ففي الأدب، ثمة موضوعٌ ومشروعٌ ينتهيان إلى الاندماج لكي يؤدّيا إلى عملٍ ما. فأن يكتبَ المرءُ ليس معناه أن يُنتجَ، بل أن يُقرّ من البدء بضرورة أن يبرز إلى النّور ما كان في العتمة أوّلاً. ومعناه أن يحملَ المرءُ إلى النّاسِ الآخرين مكتشفاتِ وعيٍ خلاّقٍ، وواقعٍ جديد منبثقٍ من أعماقِ أعماقِ الكائن.

إن هذا التصورّ لايستبعدُ اللّعبةَ الأدبيةَ والشّكليةَ، واستخدامَ بيانٍ معين، وشعريّةٍ معينة. غير أنه يستبعدُ بالتأكيد المفارقةَ التي لا تُصدَّق، مفارقةَ أولئك الذين يؤكّدون أن «الشّرطَ الضروّريّ والكافي لكي يبدو المرءُ كاتبًا عظيمًا هو ألاّ يكون لديه شيءٌ يقولُه، وخصوصًا لاشيء»(١)، وأن يتركَ الخطابَ «للمخبولين» الّذين يأسَنون في عفَن الثقافة.

إن أولئك المقتنعين - ولكن هل هم كذلك- بأنّه ليس هناك ما يُقالُ، بل هناك طريقةٌ معَينةٌ للقول وحسب- يتعيّنُ عليهم أن يتذكروا قول كامو البليغ: «لو كان العالمُ واضحًا، لما كان الفنُّ موجودًا»(٢)، والقولَ التالي أيضًا: إن الفنّ هو المسافةُ التي يمنحُها الزّمنُ للمعاناة. إنه تسامي الإنسان بالنسبة لذاته»(٣).

فمن الذي نريدُ أن نجعله يظنُّ حقًا «بأن كيانَ الأدب ليس إلا تقنيتّه وحسب»(٤).

---

(١) - جورج بيرو، «أبله القرية» في كتاب: «حياة الأدب وبقاؤه» العدد الخاص من المجلة الفرنسية الجديدة، تشرين الأول، ١٩٧٠، الصفحة: ٢٤٥.

(٢) - أسطورة سيزيف، باريس، غاليمار، مجموعة أفكار، الصفحة: ١٣٣.

(٣) - ألبير كامو، الكراسات، القسم الثاني، غاليمار، ١٩٦٤، الصفحة: ١١٠.

(٤) - رولان بارت، مقالات نقدية، باريس، سوي، ١٩٦٤، الصفّحة: ٢٤٣.

الفصل الأوّل
الشّعر الصّرف

الجملةُ الشعريةُ زائفةٌ موضوعيًا ولكنها حقيقيةٌ ذاتيًا(١).

جان كوهن.

عالجنا فيما سبق حالةَ مالارميه، وتبيّن لنا الفشلُ النهائيّ لحجرِ كيميائه القديمة، حجر الفلاسفة. والذي انتهى إلى الإخفاقِ في لجّة العدَم، عدم العقم والعجزِ اللّذين نتجا عن القلقِ أمامَ الورقةِ البيضاء.

لنعاينْ إذن الثورةَ الشّعريةَ في علاقاتها مع اللّغة، وبعدّها تقنيةَ هدّامة. فلسوف ينفصلُ المعنى عن الدّلالةِ انطلاقًا من تلك الثورة، وينغلقُ الشعرُ على نفسه، فيحصرُ الشاعرَ في ممارسةِ الخطاب المغلق وحده(٢).

لقد ظلّ الشّعر «إجمالاً» في متناولِ جمهورٍ واسعٍ إلى حدٍّ كاف حتى عام ١٩١٤، غير أننا سرعان ما شهدنا هوّةً تتّسعُ بين هذا الجمهور وبينه، وأخذ اجتيازُها يزداد صعوبةً بقدرما شكّلت الأبحاثُ الدائرةُ على اللّغة- الموضوع، بالنسبة للشعر، الوسيلةَ الأكثر جذريّةً لبلوغِ قدراتٍ متحررةٍ تمامًا، مما نضطرّ تسميته بالمنطق

(١) - جان كوهن: بُنية اللّغة الشعريّة، باريس، فلاماريون، ١٩٦٦، الصفحة: ٢١٢.
(٢) - اقرأ حول الاستخدام الأدبي للغة مقالة برنار بينغو النافذة: «ميرلو بونتي وسارتر والأدب» لارك، رقم ٤٦، إكس أن بروفانس، ١٩٧١.

الذي هو دربُ الدّلالة. إن المعنى والدّلالةَ مفهومان مختلفان حقًا. وكان سارتر يأخذُ على الشّاعر، وبحقدٍ لايُحسن إخفاءَه، أنه هادمٌ للّغة من خلال الرّفض الذي يبديه لاستخدامها الطّبيعيّ ولوظيفتها الدّلالية. فمن المؤكد أن الدّلالةَ ليست الأمرَ المهمَّ بالنسبةِ للشاعر، ولاحتى التعبير. وما حاول الشاعرُ أن يفعله منذ عهد رامبو، إنما هو الوصولُ إلى إعادةِ بناءِ حقيقيةٍ للواقع، بعيداً عن فهمِ الجمهورِ المتوسّط، من خلالِ إبداعِ لغةٍ مفكّكةٍ تفكيكًا ماهراً، بواسطة الابتكار الكلاميّ، وفنّ التداعياتِ غير المألوفة. لقد أخذ الشعراء يكثرون في الوقت الذي فَقَد فيه الشعرُ قُرّاءهُ الذين رفضوا أن يلعبوا لعبةَ التّفسير، لأنهم كانوا معتادين على رؤيةِ الشّعراءِ وهم يعبّرون بسعادةٍ عن مشاعر نبيلةٍ وشاملة، في متناول الجميع، وبأجمل مايمكن أن يكونَ الوضوحُ. لقد غدت نوعيّةُ الشعراء تتناسبُ عكسًا مع حجمِ جمهور قرّائهم. وكان لسان جون بيرس، وفرانسيس، بونج، وبيير إيمانويل حظوةٌ استثنائية، ولكن لم يكن يقرؤهم إلاّ المختصّون والطّلبة. وهذا معناه أن حاجزَ اللّغة، وما يستجرّهُ معه بالضّرورة- كالبيان، والنّزعةِ الباطنية، والتعميةِ والنزعةِ الباروكيّة، وتفكيكِ اللّغة- هي عوائقُ كبرى أمام انتشارِ الأعمالِ وفهمها. والشّعرِ الحديث، كجنسٍ أدبيّ تقليديّ، قد تمزّق إذن إلى كثرةٍ من المحاولاتِ الفرديّة لتجارب تتناولُ لغةً نوعيةً يدورُ الأمرُ فيها خصوصًا على صورٍ لاعقلانيّة، وعلى أبحاثٍ كلامية أو صوتية.

لقد حلّ محلَّ المثل الأعلى للشاعر البرناسيّ أو الرّمزي الذي يحكي أحلامه، ويحلّل رؤاه باهتمامٍ كبيرٍ بالصّدقِ، والإتقانِ الشكليّ، نموذجٌ جديد يكشفُ عن تجربةٍ سحريةٍ، أو صوفيةٍ يقوم بتكثيفها بلغةٍ متحرّرة كليًّا من قوانين الأوزان الشعرية، والنغمية، وقيودِ علم المعاني والنّحو.

إن جان كوهن الذي كتَبَ عن اللّغةِ الشّعريةِ دراسةً جديرةً بالملاحظة، ولكنها

بوجهة نظرنا، شديدةُ الضيّق، وشديدةُ الحصر، سيمضي إلى أقصى حدٍّ في نظريته الشكليةِ البحتة: «ليس الشّعرُ، بالنسبة إلينا، نثراً يضاف إليه شيءٌ ما. إنّه ضدٌّ النثر؛ فهو يتبدّى بهذا المظهر، وكأنّه سلبيٌّ تمامًا، وكأنّه شكلٌ من أشكالِ مرضِ اللّغة. غير أن تلك المرحلة الأولى تتضمّن مرحلةً ثانية، وهذه إيجابية. إن الشّعرَ لايدمّرُ اللّغةَ المعتادة، إلاّ لكي يُعيدَ بناءها على مستوى أعلى[1]، هذا بدهي، غير أن هناك خطرُ إيصالها إلى طريقٍ مسدودةٍ، إذا ما أصبحَ اللّعبُ باللّغة مفرطًا.

إن روجيه كايوا الذي تُعدّ أبحاثُه الجمالية ذات أهميةٍ لاجَدَل عليها، سيطعنُ بدءاً من عام ١٩٤٥، وفي مقالةٍ هجائية جرى نسيانُها بعض الشيء، على ما يسمّيه «أضاليل الشعر»[2]، أي على طموحه، منذ عهد رامبو، إلى أن يصنع من نفسه ما ليس فيه، فيكون بالتناوب استبصاراً، أو سحراً، أو صوفيةً، أو موسيقا، أو نبوءةً، أو معرفةً، أو كشفاً عن ماهيةً يتعذّرُ التدليلُ عليها خارجَ التعبير.

وأمام حكم الأجيالِ المثالي، سوف يدفعُ الشّاعر الاتّهامَ عن نفسه بهذه العبارات: «لقد حاولت أن امتلكَ خيالاً صائبًا، فلم ابتكرْ شيئًا فارغًا، ولم ألجأ إلى الصّدفة، وإلى المرشّحات. لم أزدرِ العقلَ ولا التجربةَ ... ولم أزعمْ أنني أعبّر عما يستعصي على التعبير. لقد حاولتُ فقط أن أنقل بأشعاري ما لا يسهلُ نقلُه بالجودةِ أو بالفعالية نفسها التي أنقلُها بها قياسًا إلى لغةٍ أخرى ... لم أزعمْ أني قد نشرتُ ما يستعصي على المعرفة ... فلقد أعطيتُ كلَّ فرحٍ مجده، وكلَّ حقيقةٍ جلاءَها، وكلَّ حزنٍ خصوبتَه»[3].

---

(١) - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، الصفحة: ٥١.

(٢) - روجيه كايوا، أضاليل الشعر، باريس، غاليّمار، مجموعة: تحوّلات رقم ٢٦، الطبعة الثالثة؛ فالطبعة الأولى تعود لعام ١٩٤٥، ويمكن أيضًا الرجوع إلى فن الشعر للمؤلّف نفسه، باريس، غاليّمار، ١٩٦٥، وعلم الجمال المعمم، باريس، غاليّمار، ١٩٦٢

(٣) - روجيه كايوا، فنّ الشعر، الفصول، ١٦ و١٨ و١٩، و٢٢.

طرأ على الشّعرِ الفرنسي كثيرٌ من التحولّات، بدءاً من الأوقات التي أعقبت الرّمزية. أما المراحلُ ذاتُ الدّلالةِ التي ستقودهُ إلى ضدّ الشّعر فهي: البحثُ النّظري والعمليّ عن الشّعرِ البحت، وردُّ الفعل الواقعي، وولادة شعرٍ للواقع، مدمّرٍ للشّعر، لأوّل وهلة، ومنافٍ للغنائية، والذاتيّة، وهو الشّعرُ الذي يدعوه غايتان بيكون شعر اللاّشعر.

إن النقاش الذي دارَ على الشعر الصّرف قد لفّه اليوم النسيانُ بعض الشيء، ولكنه قد أثار بين الأعوام ١٩٢٦ - ١٩٤٠ جدالاتٍ حماسيةً بين أنصارِ الشّعر المتحرّر أخيراً تحرّرًا كاملاً من النّثر، ومن الشّوائب العالقةِ به، وأنصارِ شعرٍ مبنيّ على عقيدةِ الوضوحِ الجامدة. ومع ذلك، فلم تكن فكرةُ الشّعرِ الصّرفِ جديدةً في عام ١٩٢٦، كما بيّن كليمان موازان[1]؛ ففيكتور هيغو كان قد أدركَ أنّه إلى جانبِ الشّعرِ البليغ الذي غالبًا ماتوحي به المناسبات، ثمّة شعرٌ آخر، وهو شعرٌ منقّىً عن كلّ عنصرٍ خارجٍ عنه. ويستخدمُ بودلير الكلمةَ مثلما يستخدمُها مالارميه، غير أنّ بول فاليري هو الذي أطلق المصطلَح فعلاً، في توطئته لكتابِ «معرفة الآلهة» للوسيان فابر، وهو نصٌّ يحلّلُ فيه فاليري مسارَ الشّعْرِ الحديث، وظفَرَه بماهيته، حين قال: «في الأفق، هناك دوماً، الشعرُ الصَّرفُ»[2].

لقد اقتنع هنري بريمون الذي كانت أعمالُه السّابقةُ قد استكشفت التجربةَ الصّوفية، اقتنع بأن الوقتَ قد حانَ لتحديدِ مفهوم «الشّعرِ الصّرف» وهذا ما فعله في بحثه الشّهيرِ المقتضب، والذي أُلقي في ٢٢ تشرين الأوّل لعام ١٩٢٥، في مجمعِ فرنسا الأعلى[3].

---

(١) - كليمان موازان: هنري بريمون والشعر الصّرف، باريس، مينار، ١٩٦٧.

(٢) - المؤلّفات، باريس، غاليمار، مكتبة لابلياد، ١٩٦٨، المجلّد الأول، الصفحة: ١٢٧٥.

(٣) - هنري بريمون، الشعر الصّرف، باريس، غراسيّه، ١٩٢٦.

إن الأسطورةَ الكبرى، أسطورةَ الشّعرِ الذي يُعدّ الطليعةَ المتقدّمةَ لكلِّ فنّ، والتعبيرَ الأكثرَ رفعةً لكلِّ نتاجٍ إنسانيّ، قد وُلدت في سياقِ النِّصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد ساعد بودلير كثيراً في تكوينها. ولكن الاهتزازَ سيجري على يد مالارميه خصوصاً، وسنشهدُ ولادةَ تصورٍ جديدٍ للفنّ تكون مسلّمتُه أن موضوعَ الفنّ لايمكن أن يكون إلاّ الفنّ. ويكون الشاعرُ فيه مرصوداً لالتقاطِ ماهيةٍ تكتنفُها الأسرارُ، ولايتحقّقُ وجودُها إلاّ من خلال اللّغة، في الحالة الصّافية.

بعد أن يتشكّل بريمون على يدِ البرناسيّة التي تُعدّ في البدايةِ مدرسةَ الإتقانِ الشكليِّ الذي يطبّقُ في أغلبِ الأحيان على موضوعاتٍ ليس لها قيمةٌ كبرى، ينصرفُ عنها سريعًا ما إن يقتنع بأن الشّعرَ يمكن أن يستغني عن موضوعه ومادّته. لقد كان مثلُه الأعلى أولاً هو الموسيقى، وهي الموسيقى القادرةُ على التوحُّدِ مع الكلماتِ، لكي تُبدعَ معجزةَ المعنى الموسيقي، أو على الأصحّ، معجزةَ الموسيقى الفكرية. ثم لم يعدْ هذا المثلُ الأعلى إلاّ طموحًا بالنسبة للشاعرِ وهو: إبداعُ شعرٍ إيحائيّ يرفضُ أن يتّجه مباشرةً إلى عقلِ القارئ، وحساسيّته، وخياله، ولايهدفُ إلاّ إلى اطلاقِ شراراتٍ سرعان ما يلتقطُها الانفعالُ الشعريُّ وحده. إن مهمّةَ الشاعرِ إذن تكمنُ في أن يهدمَ إلى أقصى حدّ، في العمل الشعريّ، كلَّ ما لا يشكّلُ ماهيةَ الشّعرِ ذاتها، أي كلَّ العناصرِ النّثريةِ المتّصلة بالبلاغةِ، والقصّةِ، والوصفِ المسطّحِ، والفكرةِ الواضحةِ، والمجازِ البالغِ السّهولة، واللّغةِ الشّائعة. وقد أخفقت هذه المحاولةُ الجنونيّةُ، واصطدمت بالعدم، لأنّه من غير الممكن الحصولُ على عزلٍ كليٍّ للجوهرِ الشّعريّ؛ فليس الشاعرُ كيميائيًا. ولئن كانت هناك حالاتٌ شعريّةٌ، وموضوعاتٌ شعريّة، وأغراضٌ قابلةٌ للنّظم الشعري؛ فمن الخطأ الاعتقادُ بأنّ الجوهرَ الشّعريَّ يمكنُ الحصولُ عليه بواسطة عمليةٍ سحريّة(١). وقد كان رامبو يتكلّمُ

(١) - حول فنّ الشعر: يمكن الرجوع إلى ميكيل دوفرين، في كتابه: «الشعري» باريس، مكتبة الفلسفة المعاصرة، الاصدارات الجامعية الفرنسية، ١٩٦٣.

على صناعة تحويلِ الكلام[1]. فمن المحتمل فعلاً أن يكونَ غرضُ مالارميه الفاوستي"[2] هو إبداعُ كيمياءٍ للكلام لشدّةِ ما كانت لديه رغبةٌ في أن يركّزَ في الكلمات والأصواتِ جوهراً غيرَ موجود خارج الكلمات. إن الشّاعر هو ذلك الذي يكلّمه الكونُ، والذي يلتقط جمالَ العالمِ ونوره، بواسطة اللغة، وليس ذلك الذي يرفضُ أن يرى الشعر الذي يحيطُ به ويجتاحُهُ من كلّ ناحية، لكي يكرّسَ نفسهَ لإغراء التّجريد، وتحليلِ شروطِ إمكانه. إن الأمر المهمّ هو الالتحامُ بالعالم ومحبّةُ الخليقةِ، وليس بتصنيعِ إنبيقٍ قادرٍ على تقطيرِ تعبيرٍ لادلالة له، ومجرّدٍ من موضوعٍ يستندُ إليه. إن البحثَ المضني عن الجوهرِ الشّعري يقودُ إلى الفشلِ مباشرة:

> الشعرُ موجودٌ في كلّ مكان نُحسنُ تفجيرَه منه، ولعلّنا حين نبحثُ عنه بصورةٍ حصريةٍ أكثر من اللازم، وحين نجهدُ للحصولِ عليه بمفرده، متجرّداً عن أيِّ جسمٍ آخر، على غرارِ كهربائيةٍ قويّةٍ وخفيّة، إنّما نجازفُ أكثر بعدمِ العثور عليه. إننا نرهقُهُ في الوقت نفسه الذي نرهقُ فيه حامله، وعندما يُقْضى على حامِلهِ قضاءً كاملاً، يتبددُ بدوره تماماً[3].

كان هنري بريمون قد وجدَ في بول فاليري منظّراً لاغبارَ عليه لما كان يسميّه الشّعر الصّرف، وشاعراً لم تصلْ مع ذلك قدراتُه النّقديةُ. وشغفُهُ بفهمِ آليّاتِ الإبداع إلى استنزافِ نبعهِ الشّعريّ. لقد كان فاليري، تلميذُ مالارميه، قد أقرَّ مع ذلك بإخفاقِ معلّمه، وانتهى به الأمرُ فيما بعد لكي لاينظرَ إلى الشّعر بعدّه «شأناً مقدّساً» بل بعدّه «تمريناً مُبهجاً»[4]، ويسمّيه بريمون «شاعراً بالرّغم عنه»، والواقع

---

(١)- يسمونها أحياناً، خيمياء، وهي الكيمياء القديمة التي كانت تجهد لتحويل المعادن إلى ذهب (م: ز.ع)

(٢) - نسبة إلى فاوست، شخصيّة غوته الشهيرة (م: ز.ع).

(٣) - روجيه كايوا، المرجع السّابق، الصفحة: ٨٢.

(٤) - برن- جوفروا، حضور فاليري، باريس، بلون، الصفحة: ٢١٣.

أن فاليري لايؤمنُ بالإلهام، ولابالعفوية، وأقلّ من ذلك، فهو لايؤمنُ بالشّعرِ بعدّه المجالَ الأفضلَ للتعبيرِ عن الانفعالاتِ والمشاعر. إن عبادةَ العقلِ، وأوليّةَ الفكرِ لايمكنهما احتمال النداءاتِ المشبوهة، نداءاتِ القوى الغامضة الآتية من أعماقِ الإنسان الدّاخلية التي تصغي إلى نفسه، وإلى الانفعالات التي تسكنُها. إن السّيد تيست رجلٌ يترفّعُ عن الإحساسِ بمشاعر معينة، ويؤكّد فاليري والحالة هذه أن كلّ شاعرٍ «يساوي ما يمكن أن يساويه، حين يكونُ ناقداً لذاته»(١)؛ فلايمكنُ للشعرِ الفاليريّ أن يولدَ من صراعٍ بين حساسيةٍ حسّية، وفكرٍ نقدي»(٢)، وإذا كانت الرّؤيةُ الشعريةُ أولاً هي معطىً من معطيات الحواس، فتحليلُ هذا المعطى الخام، إنما يعودُ للوجدانِ المفكّر، من خلال جهدٍ ذهنيّ بحت، كما يعودُ له أن يُبرز عالماً فائقاً من الدّلالاتِ المبنيّةِ على توفيقٍ مُعجزٍ بين الأصواتِ والمعاني. غير أن الأمر الهام ليس موضوع القصيدة، بل ولادتها المؤلمة، وسيطرة الفكر بعدّه منتجاً للعمل الفنّي. ومع هذا، فلايمكن لفاليري أن يعدّ بأيّة حال شاعراً فيلسوفاً. فلقد دلّل على أن هناك حساسيةً تتعلّق بالموضوعات الفكرية، وأن شعر الفكر هو بلاريب أحدُ أشكال الشعرِ الأرفعِ قيمة. إنه لم يقع قطّ في فخّ الأفكارِ التي ضلّ فيها الشّعراءُ الفلاسفةُ الذين كانوا غير قادرين على تحاشي النّزعةِ التّعليمية، وغزو النّثرِ للشعر. وقد كان تيبوديه يؤكّدُ أن فينيي هو الشاعرُ الفيلسوفُ الوحيدُ الذي كان قادراً على أن يظلّ شاعراً. ولعلّ أصالةَ فاليري العميقةَ لاتتمثّلُ في إبداعه لشعرٍ للفكر، بل لشعرٍ موضوعُه الوحيدُ هو يقظةُ الفكرِ القادرِ على الإبداعِ الشّعري؛ فليست الفعاليةُ الشعرّيةُ إذن شيئاً آخر غير طريقةٍ عليا للبحثِ عن معرفةِ الذّات. وحين يعرفُ المرءُ ذاته، يحاولُ أن يفكّ تشابكَ أسرارِ ولادةِ «لغةٍ في اللّغة»؛ فالشّعرُ حقّاً هو شعرُ الشّعر، وموضوعُهُ هو ولادةُ القصيدة.

---

(١) - تل - كلّ من «الأعمال»، المجلّد الثاني، باريس، مكتبة لابلياد، غاليمار. ١٩٦ ص٤٨٣.

(٢) - كما دلّل على ذلك بصورةٍ جيدةٍ جداً جان هيتيبه في كتابه: فن الشعر عند فاليري، باريس، أرمان كولان. ١٩٥٣.

إن إبداعَ «لغـةٍ في اللّغـة» يسلّمُ بالتعـارضِ الذي لايمكن تقليـصهُ بين النثـرِ والشعر، بين التعبيرِ عن الأفكار، وإبداع شكلٍ يكثّفُ في الأبياتِ الشّعريّةِ مالايمكنُ أن يُعبَّر عنه بصورةٍ أخرى.

يلاحظ فاليري بأن «الفكرةَ تسكنُ النثّر، ولكنها تُعينُ الشعرَ وتراقبُه وترشدُه» ويلاحظُ كذلك أن «العقلَ ينبغي أن يكون حاضراً، إمّا خفيًّا، أو ظاهراً. إنه يسبحُ وهو يمسكُ بالشّعرِ خارج الماء[1]».

إن الشعرَ إذن، في نظرِ مؤلّف «ألوان من السّحر» معجزةُ التّعبير، وشكلٌ فريدٌ لايمكن اختزالُه.

وفي مقالةٍ عنوانُها «وضعُ بودلير» إنما لخصّ فاليري أفكاره بأوضح وأكمل ما يمكن.

«قد يتعينُ علينا أن نبيّنَ أن اللّغةَ تحتوي قدراتٍ انفعالية تمتزجُ بخصائصها، ولها دلالةٌ مباشرة. إن واجبَ الشاعر وعملَه ووظيفتَه هي في توضيحٍ وتفعيلِ هذه القدرات، قدراتِ الحركة، والسّحرِ، وتلك المحرِّضّاتِ للحياة العاطفية، وللحساسيّة الفكرية التي تختلطُ في اللّغة المستخدمة بعلاماتٍ ووسائلِ الاتصال في الحياة العاديّة والسّطحية. إن الشاعرَ يكرّسُ نفسه، ويستهلكُ ذاتَه إذن في تحديد، وبناء لغَة في اللّغة، أما عمليتُه الطّويلةُ والصّعبةُ والدّقيقةَ، والتي تتطلّبُ أكثرَ ميزاتِ الفكرِ تنوّعًا، والتي لا تكون قطّ ممكنةً تمامًا. هذه العمليةُ تطمحُ إلى تكوينِ خطابٍ ينطقُ به كائنٌ أكثر صفاء وأكثر اقتداراً وعمقًا في أفكاره، وأكثر تشدّدًا في حياته، وأكثر أناقةً وأكثر توفيقًا في كلامه من أيِّ شخصٍ واقعيّ. إن هذا الكلام الفائقَ للمعتاد تجري معرفتُه وتعرّفُه عن طريقِ التّواتر، والتآلفاتِ النغميّة التي تسندهُ والتي

(١) - تل كل، المجلد: ٢، الصفحة: ١٦٢، أوردها جان هيتيه في المرجع السابق، الصفحة: ٣٢

(٢) - اتجاهات البوصلة من «تل كل»، المجلد الثاني، الصفحة: ٧٣، أوردها جان هيتيه في المرجع السّابق، والصفحة: ٣٢.

ينبغي أن تكون مرتبطةً بتوالدها على نحوٍ ضمني، وسرّي إلى دُرجةٍ لا يعودُ معها بإمكانِ الصّوت والمعنى أن ينفصلا، فيتجاوب كلٌّ منهما مع الآخر في الذّاكرة، من غيرِ نهايةٍ»(١).

إن الشعرَ الصّرفَ لهنري بريمون في طروحاته العامة يطمحُ إلى أن يتأسَّسَ على إسهام بو وبودلير، بل على إسهامِ مالارميه وفاليري خصوصًا. ويمكننُا أن نرجع مذهب بريمون إلى بضعِ طروحاتٍ علّق عليها روبير دوسوزا في دراسته: «جدلٌ حول الشعر» والتي تعقبُ خطابَ بريمون(٢). ونوردُ هنا نصَّ بريمون:

١- تدين كُلّ قصيدةٍ بطابعها الشعري حصراً لوجودِ واقعٍ حافلٍ بالأسرار نسّميه الشعر الصرّف، ولتألقُّه، وفعله التغييريّ والموحِّد».

٢- لكي نقرأ قصيدةً ما كما ينبغي، وأعني بذلك قراءةً شعريةً، «لا يكفي»، وليس من الضّروريّ، فضلاً عن ذلك، أن نفهمَ معناها «دائمًا».

٣- إن جعلَ الشّعرِ يقتصرُ على الخطواتِ التي تتبعهُا معرفةُ الخطاب العقلية، معناه مخالفةُ الطبيّعةِ نفسها، والرَّغبةُ في وجودِ دائرةٍ مربّعة.

٤- ما من شعر يفتقر إلى ضربٍ من الموسيقى الكلامية... وما إن تقرعُ هذه الموسيقى الآذانَ المهيئة لسماعها، حتى يكون هناك شعرٌ.

٥- تغدو هذه الموسيقى الكلامية، ما إن تفرضَ نفسها على الشّاعر، تعزيمًا حقيقيًا، و«سحراً إيحائيًا» كما كان بودلير يقول.

٦- تتوقُ الفنونُ جميعها إلى أن تتشبّه بالصّلاة، غير أن كلاً منها يتوقُ إلى ذلك عن طريق وسطائهِ السّحريين الخاصيّن به- كالكلماتِ؛ والنّغماتِ، والألوان والخطوط.

---

(١) - «وضع بودلير» من «منوّعات» المنشور في «الأعمال» باريس، مكتبة لابلياد، غاليمار، المجلّد الأول، ١٩٥٧، الصفحة: ٦١١.

(٢) - المرجع المذكور، الصّفحة: ١٩٧- إلى ٢٠٠.

لئن كان ممكنًا أن يظهرَ المرءُ متّفقًا مع هنري بريمون في معظمِ طروحاته، وأن يتعرَّفَ فيها ما هو جوهريّ، في المفهومِ الحديث للشعر، الذي يجتهدُ للتّحررِ إلى أقصى حدّ من قيودِ النّثر؛ فالأمرُ أكثر صعوبة كما يبدو، هو قبولُ اندماجِ الشّعر بالصّلاة من غيرِ تحفُّظ. أما أن يلتقي الشعرُ، والرفيعُ منه، العلمَ الرّوحاني، ويستخدمَ وسيلةً معرفيةً تتعالى على العقل المجرّد، فهذه هي البداهةُ نفسها، منذ أن دلّنا بودلير على دربِ بعضِ القمم، في مسار بو، وكولريدج، وكيتس، ونوفاليس. بيد أنه لاينبغي أن نخلطَ بين التّقليدِ الصّوفيّ، والإيمانِ بواقعٍ أعلى، وبعالمٍ يفوقُ الطبيعةَ والإيمان الديني. إن الإيمانَ بمطلقٍ ما في إطارِ إيمانٍ دينيّ لايمكنهُ بأية حال، أن يقارنَ بمكتشفاتِ الحدسِ الشعري، ومجالاتِ الوجْد، وجْدِ الحالةِ الغنائية.

في الشّعر، يرتبطُ التيارُ الصّوفيّ على الأغلبِ بالتقّليد الباطنيّ، وبالطّموحِ إلى اكتشافِ طرقِ معرفةٍ كليّةٍ كان مالارميه. قد استنفدَ قواه للظّفرِ بها من غيرِ طائل. لأن هذا المثل الأعلى العظيم ليس في متناولِ الإنسان(١). والشاعرُ، بالتأكيد، هو ذلك الذي يمكنُهُ أن يعبّر بمعجزةِ اللّغةِ الحافلةِ بالصّور عما يتعذّرُ نقلُهُ على نحوٍ آخر، ومن هنا تأتي قدرتُه على بلوغِ ما يستعصي على الوصف، وطموحُهُ لإبداعِ شعرٍ صرف.

إن خطأ هنري بريمون يكمنُ في اعتقاده بأن الشّعر يمكن أن يستغني عن المعنى، وعن العقل، وأن يغفل الموضوع، بفضلِ بلاغةٍ حاذقةٍ تعزيميّة، قوامُها الموسيقى والاستعارات، والصّور، والابتكاراتُ الكلاميّة. إن الشاعرَ، مهما يكن

(١)- انظر: رولان دو رونيفيل، التجربة الشعرية، باريس، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٣٨ الطبعة الجديدة، ١٩٧٤.

موهوبًا، لايمكنه أن يُبقي بيتَه الشعريَّ في تلك الحالة من الصفاء الأسمى؛ إنّه محكومٌ بالضعف، وبالوقوعِ الحتميّ في عدَم الصفّاءِ أو في العقم[1].

صحيحٌ ولاشكّ أن إبداعَ القصيدة، ومعركة الشاعر مع اللّغة هي التي تكوّنُ القصيدة، غير أن التعبيرَ لايمكنُه أن ينفصل انفصالاً تامًا عن الدّلالة، وأن يتجاهل الموضوع.

وليس صحيحًا أن:

القصيدة لاينبغي أن تعني شيئًا.

بل أن تكون موجودة[2].

ثمة خطرٌ كبير في أن نجعلَ القصيدةَ تذوبُ في انتصارٍ خادع، هو انتصارُ التفكُّك، وما تحت الفكريّ، وما فوقه، انتصارُ بيانٍ أجوف؛ فليس من شأن هذه الأمور أن تحرّكَ لدى القارئ انفعالاً جماليًا واقعيًا، تمتزجُ فيه احتفالاتُ الخيالِ والعقل، من غير الاستناد إلى مدلولاتٍ حقيقية؛ فالشّعر ليس معدّلاً للفكر أوّلاً، وإنّما للخيال، والعاطفة بالأحرى؛ فإذا ما أنكرنا عليه مبتكرات الفكر، نكون قد حكمنا عليه بأن يفني نفسه في لغةٍ مضادّة هي نفيٌ ذاتيّ له. إن نظريّةَ الشّعرِ الصّرف يبدو وكأنّها تغفلُ الرِّباطَ الضّروريَّ بين العملِ والكيانِ العميق. إن العناصرَ الحيويةَ ينبغي أن ترجَحَ على إيعازاتِ الفكرِ المجرّدِ والبنائيّ. ولئن كانت كتابةُ القصيدة تُعطي امتيازاً للتجريد، ولطريقة انتاجِ جوهرٍ يدومُ كالتماعة برق، فهذه الفعاليّةُ محكومةٌ بألاّ تنفي إلهامًا ضروريًا فحسب، بل بأن تنفي أيضًا التعبيرَ عن الكائن، وعن محبّة العالم، واستحضاره الدّائم بعيداً عن معاييرِ الفكر الخطابي. ومن

(١) - في كتاب «أحاديث مع بول فاليري» التي أجراها ف. لوفيفر، يؤكد بول فاليري نفسهُ أنه «من المستحيل أن نحافظ على الشعر الصرف لأكثر من بيت واحد» باريس، الكتاب ١٩٢٦، ص: ٦٦.

(٢) - (بالانكليزية في النص) قول لماك لايش، أورده ميكيل دوفرين في: / الشعري/ باريس، الاصدارات الجامعية الفرنسية، ١٩٦٣، الصفحة: ٦٣.

المشروع تمامًا أن يجري التَّوفيقُ بين الشعر بعدّه بحثًا عن إمكانه، والفعالية الشّعرية بعدّها صدًى صوتيًا للإنسانِ المتوحّد بالكون. وإذا اشتدّت رغبةُ الشّاعر في أن يُبقي نفسه على علوٍّ ثابت يليقُ بالشّعرِ الصّرف من كلّ النّواحي، فهو يُعرّضُ نفسه للسّقوطِ وللشلّل. «ويكتب ميكيل دوفرين أن رفْضَ المعنى غالبًا ما يدلّلُ على رفضِ الشّعر نفسه، أو على رغبةٍ في الشّعرِ المضادّ، وفي شعرٍ يقلبُ اللّغةَ لكي يدمرّها أكثر مما يقلبُها لينعشها»(١). إن فاليري أيضًا هو الذّي أكّد على بطلانِ البحثِ الكامل عن الشّعر الصّرف، وعلى تعذُّرِ تحقيقه، في كتابه: «مفكّرةُ شاعر».

وهاكم الأساسيّ في نقدهِ للشّعر الصّرف: «ثمةَ مسألةٌ تُطرَحُ لمعرفةِ إمكانية الوصولِ إلى تشكيلِ عملٍ من تلك الأعمال المصفّاة من العناصر غير الشّعريّة، ولطالما عددتُ، ولازلت أعدُّ أن ذلك موضوعٌ يتعذّرُ بلوغه، وأن الشّعر، على الدّوام، سعيٌ للاقترابِ من تلك الحالة المثاليّة البحتة. إن ما نسميّه بالإجمالِ قصيدةً يتألّفُ عمليًا من شذراتٍ من «الشّعرِ الصّرف» الذي ينتظمُ في مادّةِ الخطاب... إن مفهومَ الشّعرِ الصّرفِ هو مفهومٌ من نمطٍ لا يمكنُ بلوغه، وحدودهُ المثاليّة هي رغباتُ الشاعر(٢)، وجهودهُ وقدراتهُ.

إن الشّعرَ الصّرفَ إذن مثلٌ أعلى يبتغي كلُّ شاعرٍ حقيقيّ بلوغَه، على فواصلَ زمنيةٍ قصيرة. مع علمه بأن «قيمةَ قصيدةٍ ما هي فيما تحتويه من الشّعرِ الصّرف.» ولكنّه يعلمُ أن هذا الحلمَ غيرُ قابلٍ للتحقيق، لأن الإيمانَ به يؤدّي إلى الوقوعِ في عبادةٍ لا سنَدَ لها، وإلى إنكارِ أوقات هبوط التّوتّر التي لا تنفصلُ عن الوظيفةِ الإبداعية. إن الاعتقادَ بأن الشّعرَ الصّرفَ ممكنٌ معناه أن ينساقَ المرءُ إلى الوقوعِ في سحرِ النّداءات الخادعة، نداءاتِ شيطانِ العقلِ والكبرياء. وأن يضعَ المطلقَ في

---

(١)- ميكيل دوفرين، المرجع السّابق، الصفّحة: /٦٢/.

(٢)- «مفكّرة شاعر»، في: الأعمال، مكتبة لابلياد، المجلّد الأول، باريس، غاليمّار، ١٩٥٧، الصفحة: /١٤٥٧/.

الموضعِ الذي لاوجودَ له فيه. كان مالارميه قد دلَّل من قبل على تعذُّرِ: «استخلاصِ جمالٍ وضعيٍّ عن واقع، غائب»[1]، وإخفاقُ «إيجيتور» مثالٌ على ذلك.

إن التخلّي عن المبادرة للكلمات يحملُ خَطَرَ الوصولِ إلى العدم؛ وهكذا، فإن فاليري سيرجع على مراحل إلى مسألة الشّعرِ المصفّى الذي ستنقذُه من التّدهور رقابةُ الفكرِ المبدع وحدها.

«إن بناءَ قصيدةٍ لاتحتوي إلاّ على الشّعرِ أمرٌ متعذّر. فإذا كانت مقطوعةٌ ما لا تحتوي شيئًا غير الشّعر، فهي لا تُعدُّ نظمًا: إنّها ليست قصيدةً. وإذا ماتعززَ الخيالُ المبدعُ، واستمرَّ لبعضِ الوقت، اصطنعَ ألسنةَ حاله، ومبادئه، وقوانينَه، وأشكالَه، ووسائلَ إطالة أمده، والوثوقَ بنفسه. فالارتجالُ يتّسقُ، والإعدادُ الآنيّ ينتظمُ، لأنّه لا يمكن لشيءٍ أن يبقى، ولا لشيء أن يتأكّد، ويجتازَ اللحظةَ، إذا لم يُنتِجْ ما يلزمُ لكي يُضيفَ اللّحظاتِ بعضَها إلى البعض الآخر».

(١)-المرجع السّابق: الصفحة: /١٤٥٧/.

الفصل الثّاني
شعر اللاّشعر

«لايثيرُ الشّعرُ اهتمامي بعدّه شعراً، نظراً لأنّه تجري حاليّاً تسميةُ الشّعر بالعجينةِ المتماثلة الخام. إن التماثلات أمرٌ يثيرُ الاهتمام، ولكن أقلّ مما تثيرُه الاختلافات؛ فلابدّ من خلال التّماثلات، أن نُدرِكَ الصّفةَ الاختلافية»(١).

فرانسيس بونج

عشيةَ الحربِ العالمية الثانية، وبعدما وصلت إليه السُّورياليةُ من مغالاةٍ وشطط، وبعد الاخفاقِ المتّصلِ لمحاولات الكتابة الآلية، والتّظاهرِ بالامتثالِ لأصواتِ اللاّشعُور، وبعد التمريناتِ البنائية(٢) لشعرٍ جرى توجيهُ غايته إلى ألعاب اللّغة، وإلى إساءة استعمالٍ مفرطٍ لإمكاناتِ الصّورةِ التي يجري استخدامُها بصورةٍ

(١)- فرانسيس بونج: طرائق، باريس، مجموعة: أفكار. م. ف. ج، غاليّمار، ١٩٧١، الصفحات: ٤٢-٤٣.

(٢)- في الأصل: نظرية في النحت ظهرت في عام ١٩٢٠ لكي تحلّ محل التقليدي نحتاً مفرغاً تكتنفه الخطوط والسّطوح، وقد انسحبت على الشعر (م: ز. ع).

اعتباطيةٍ متزايدة، يرتسم ردٌّ معاكسٌ باتجاه نزعة غنائيةٍ أقل توتُّرًا، بحيث تكونُ منسجمةً مع قصدٍ أكثر جلاءً للتواصلِ مع قارئٍ أكثر طواعية، في جوّ من الوضوح النسبيّ.

ينزع ضربٌ من الشعر إلى تعبيرٍ جديد يقف على مبعدةٍ من لغةٍ هدّامة، للوهلة الأولى، ولكنه يقف أيضًا بعيدًا عن ضروبِ السّحرِ المؤذيةِ المرتبطة بالأساطيرِ القديمة والتّماثلية.

أليس الشاعرُ هو ذلك الذي يكشفُ العالمَ، والذي تتمثّلُ مهمتُه في «فتح الأبصار»، حسب كلمة بول إيلوار الرائعة؛ فهذا الأخير والذي تكوّن على يدِ السّوريالية، سيلاحظُ سريعًا جداً أن«السّوريالية لاتكتب عن نفسها. إنها تعيش نفسها» ولسوف يهجرها من غير أسف، وسيكون، مع أراغون، مبشراً بشعرٍ غنائي متصالحٍ مع الواقع، واليوميّ، ومأسوية الأحداث، ويقطع الصلّة بالانحرافاتِ الفرديّةِ الطّابع، انحرافاتِ الشّعراء الذين يهدمون اللّغة، ويمجّدُ التّواصل البشريّ، والمصالحة بين الإنسان والأشياء.

إن شعراً بسيطًا وتبسيطيًّا، كما سيرى البعض، ومكتوبًا بكلماتٍ مألوفة، ومعبرًا عن المشاعر الأزليّة- كالحبّ، والموت، والتعطّش إلى العدالة، والتمرّد، والحريّة، والتّعاطف- سوف يخلفُ البحثَ المضني والمصطنعَ عن لغةٍ غريبةٍ كانت تميّز النزعةَ الغنائية التي أتت بعد أبولينير.

إن اكتشافَ القيمِ الجماعية على يد إيلوار وأراغون، واكتشافَ ضغطِ المناسبات على أعمال بريفير، وشار أوميشو، ستكون لها نتائجُ هائلة، سواء على مستوى فنّ الشّعر، أم على مستوى منابع الإلهام. ومن الجهةِ الأخرى؛ فإن الشّعرَ يتخلّى شيئًا فشيئًا عن جعلِ عدم تواصليةِ اللّغة أقنومًا، بفضلِ الرّجوعِ إلى البساطة، وحتى إلى القيودِ التي تصبحُ مجدّدًا خصبةً، قيود العروضِ والنّغمية. ومن جهةٍ

أخرى؛ فهذا الامتثال للواقع، وهذا الحس الجماعي لاينطويان إطلاقًا على التخلّي عن لغة شعرية نوعيًا، وعن استعانة ضرورية بالحكايات الأسطورية وبالخيال. ولسوف تشهد الحرب ولادة شعر للمقاومة والالتزام بعدّه ديوان «ديانا الفرنسية» لأراغون (١٩٤٤) و«شعر وحقيقة»(١٩٤٢) لإيلوار شاهدين نموذجيين عليها.

ومع ذلك، فهناك، بموازاة التيار الواقعي الذي أجملناه منذ قليل، تصورٌ ماديّ النزعة للشعر، هو مشروع شعري لهدم الشعر. إنه «شعر اللاشعر»، ويعدّ فرانسيس بونج، أكثر من ميشو، ممثّله الأكثر تعريفًا به.

«كان الشاعر قديمًا يصنع الشعر بما كان الآخرون يتخلّون عنه للاشعري فقد كان يُضفي الشاعرية على الكون. أما اليوم، فهو يصنع الشّعر بما يعلم أنه ليس شاعريًا. إنه ينزع شاعرية القصيدة. لم يعد المقصود هو إلحاق الواقع بالشعر، بل إلحاق الشّعر بالواقع. وللمرّة الأولى، يصبح الشعراء شعراء «رغمًا عنهم» وينفون ذلك عن أنفسهم[١]». إن الشعر المادّي النّزعة، أو الشعر بعدّه رفضًا للغنائية والذاتية، وبعدّه علمًا لظواهر الطبيعة و«ظواهرية للتعدين»[٢]، وبعدّه «علم كونيّات المحسوس»[٣]، ولكنه أيضًا بعدّه «غضب التعبير» سوف يمثّله شاعر يطعن على هذا اللقب: إنه فرانسيس بونج. ولئن كان إيلوار قد دلّل على أن وظيفة الشاعر هي في قدرته على الترحيب والمحبّة؛ فقد أسّس بونج مشروعه الصّعب على فكرة مفادُها أن الشاعر هو أولاً ذلك الذي يذكّر الإنسان بالصّلة التي لايمكن هدمُها والتي تربطُه بالكون. لذلك فإن مهمّة الشّاعر ستكون في تقديس كلّ ما يمكن أن يحتويه العالم من أمور غير صالحة للشعر للوهلة الأولى، كالخبز، والمحار، وقفص الدّجاج والقريدس، والحصاة.

(١) - غايتان بيكون، بانوراما الأدب الفرنسي الجديد، باريس، غاليّمار، ١٩٤٩، ص: ١٣١- ١٣٢.
(٢) - كلود- ادمون ماغني: الأدب والنقد، باريس، بايو، ١٩٧١، الصفحة: ١١٣.
(٣) - جان تورنيل: «فرانسيس بونج وأخلاق التعبير» نقد، العدد: ١٨١ حزيران ١٩٦٢.

إن فرانسيس بونج، انطلاقًا من رؤيةٍ عدميةٍ للكون، لايريدُ لنفسه أن يكون شاعراً بالمعنى التقليديّ للكلمة. وهو ينكرُ الموهبةَ النبويّة، والدّورَ الكهنوتيّ، اللّذين استند إليهما الشعراءُ، منذ أن نَسبَ إليهم رامبو مواهبَ إلهيّة.

إن ما يثيرُ اهتمامَه ليس الأفكار-«فالأفكار ليست امتيازي»-[١] وعلى العكس من ذلك، فهو يريدُ أن يهرب منها عن طريقِ ما يسميّه البيان، ولسوف يكرّسُ موهبتَه الوصفيّةَ لإقامة علاقةٍ علاقةٍ بين الإنسان والعالم، بفضلِ الكلمات، وهي علاقةٌ حميمةٌ ستتيحُ له أنَ يذهبَ إلى ما هو جوهريّ، أي إلى «التّعريفات- التّوصيفاتِ الملائمةِ جماليًّا وبيانيا»[٢].

كان الشاعرُ، حسب تعبير رولان دورونيفيل يريدُ، تبعًا للتقليد: «أن ينطلقَ من الكلماتِ، ويذهبَ إلى الأشياء»، وهذا ما كان يقودُهُ إلى طريقٍ خاطئةٍ. إن فرانسيس بونج لايدفعُ بطموحِ الشّاعرِ إلى ذلك البُعد، ولسوف يرى في الأشياء، وفي الانحيازِ للأشياء الوسيلةَ الوحيدةَ لاحترامها من خلال استبعادِ الحكمِ المسبق الإنسانيّ النّزعةِ والذي يبتغي أن يكون احترامُ العالم الخارجي احترامًا كليًّا، وأن يحاولَ، بفضلِ الكتابةِ و«غضبِ التعبير» أن يعترفَ بحقّ الأشياء، وذلك بأن يعطيها وضْعَ الوجودِ الكامل، من خلال محاولةٍ من نوعِ التّعريف- التّوصيف: عمل فنيّ أدبيّ»[٣]. وهذا ما يُتيح له أن يستبعدَ عالمَ الأفكارِ الأخلاقية، وحتى عالمَ القيم- فالكتابةُ تكتفي بنفسها، ولا شيء في هذا الكون اللاّمعقول الذي يُجبرُ الإنسانَ على العيشِ فيه، غير جديرٍ بأن يخضع لامتحانٍ ولادة ثانية تُثبتُها الكتابةُ نهائيًا. -«إن الانحيازَ إلى الأشياء«يعادل» بيانًا بالكلمات»[٤].

---

(١) -المرجع السّابق، الصفحة: ٢٣.

(٢) - المرجع السابق، الصفحة: ٢٠.

(٣) - المرجع السّابق، الصفحة: ١٤.

(٤) - المرجع السّابق، «فرانسيس بونج، وأخلاق العبارة»، جان تورتيل، الصفحة/ ٢٠.

إن قصيدة «بونجيّة» هي بكلّ بساطة تمرينٌ على الكتابة يبلغُ حالةً شكليةً معينةً بحيث تتوصّلُ اللغةُ إلى أن تنتزعَ الموضوعَ من العالمِ الأخرس، والذي هو «موطننُا الوحيد» مع ذلك. إن كتابةَ قصيدةٍ تعني بالنسبة لبونج إذن استخدامَ الكلماتِ بصورةٍ يتوصّل بها التعبيرُ إلى إعادةِ خلقِ الموضوع، واستخراجِ ماهيّته نفسها منه. وثمّة عددٌ لا يُحصى من النّصوصِ نادرٌ في إتقانه يوضح هذه الطريّقة التي يصبح فيها الأسلوبُ عملاً جبّارًا يتوصّل إلى سحق عالمٍ لا معقولٍ للوهلةِ الأولى، وخالٍ من المعنى على نحوٍ مأسويّ، ومعادٍ، وداكن، وعديم الفائدة، وباطل.

ستكون مكافأةُ الكاتب أن يستبدلَ بالموضوع «الموضوع- اللّعب»[1]، بفضلِ استخدامِ بلاغةٍ خاصّةٍ بكلّ موضوع. إن هذا النَّصرَ هو نصرُ الكاتبِ الذي يسمحُ «للفكر بأن يستمتع» لأنّه يلفى نفسه أمام نقاءِ الإبداع الكامل.

وهذه هي حبّاتُ توت بونج:

في الأجَمات الطبّاعيّةِ المتشابكة. والتي تشكلّها القصيدةُ على طريقٍ لا تقودُ إلى خارج الأشياء، ولا إلى الفكر، تتكوّن بعضُ الثّمار من تكتّلِ كُراتٍ تملؤها قطرةُ حبر.

إنها سوداءُ، أو ورديّةٌ أو خاكيّة اللّون معًا في العنقود. وهي تقدّمُ مشهدَ عائلةٍ متعجرفةٍ بأعمارها المختلفة أكثر مما تُغري بالقطفِ إغراءً شديداً.

ونظراً لعدم التناسب، من البذور إلى اللُّب، فالعصافيرُ قلّما تستمرئ طعمها، فلا يتبقى لها شيء يُذكَرُ في داخلها، عندما تخترقُ العصافيرَ من منقارها إلى إستها.

غيرَ أن الشاعرَ، خلال نزهته المهنيّة، يأخذُ منها بذرةً للعقل، ويقولُ في نفسه: وهكذا إذن تنجح بأعداد كبيرةٍ الجهودُ الصَّبورة لزهرةٍ شديدةِ الهشاشة، من

(١)- الموضوع- اللعب أو «الموضوع عدّه لعبًا» ترجمة للكلمة المبتكرة: (Objeu). (م: زع)

خلال تشابك مُنفِّرٍ لعلّيقات ممنوعة، من غير أن يكون للتوتات صِفاتٌ أخرى، فهي ناضجةٌ نضوجًا تامًّا- مثلما تُصنَع[1] هذه القصيدةُ أيضًا.

إن اللّغةَ واستخدامَها المتقَن الذي يتضمَّن معرفةً عميقةً بالكلمات سيؤديان إلى تقنيةٍ في الوصفِ أكثر مهارةً بكثير من وصف جول رونار في كتابه «قصص طبيعيّة»؛ فقد كان هذا الوصفُ الأخيرُ مبنيًّا على البراعةِ والسُّخرية، وعلى الجناسِ والقريحة. إن بونج يريدُ أن يصلَ إلى الكمال. وهذا هو السّببُ في أنّه يظنُّ أن من واجبه اختيار «تقنيةٍ لكلِّ قصيدةٍ»، في نهايةِ المطاف، ولسوف تحقّقُ هذه التقنيةُ وحدها الوحدةَ العميقةَ بين الموضوعِ والكلماتِ، ويصلُ الموضوعُ إلى وضعه الأساسي بفضل الكلام، وقوّةٍ بلاغة تعتمدُ «التعريفَ- الوصف». وحينْ ينزعُ الشاعرُ من نصّه كلَّ أثرٍ للمشاعر، أو الذّاتية بجهدٍ كامل من الامتثالِ للموضوع الذي يشكل صمتُهُ دعوةً إلى تحقيقِ كينونته عن طريقِ الكتابة، يكون الكاتبُ حينذاك قد نجحَ في عمله الوحيد اللاّئق بصانعِ الكلمات. أما نصُّه الذي يتخلّصُ من المزيجِ الشّعريّ المعقّد» فينضافُ إلى نصوص أخرى يولَدُ منها كتابٌ يحلُّ محلَّ «المعجمِ الموسوعيّ، والمعجم الاشتقاقيّ، والمعجم التّماثُليّ (الذي لا وجود له)، ومعجمِ القوافي (القوافي الدّاخلية كذلك)، ومعجمِ المترادفاتِ، وأيِّ شعرٍ غنائي انطلاقًا من الطبيّعة، ومن الأشياء»[2].

يعدّ هذا الطموحُ في آنٍ واحدٍ هائلاً، وربما دون الطّموحاتِ التي عوّدَنا عليها الشعراءُ، في نظرِ البعض. وبونج يدركُ ذلك جيدًا، فهو الذي يمتلكُ القناعةَ بأن وظيفةَ الفنّانِ أساسيةٌ، ومتواضعةٌ في آنٍ واحد. إذ يسندُ إليه مهمةَ «فتحِ محتَرَفٍ

(١)- فرانسيس بونج: «الانحياز للأشياء» يتبعها: القصائد النثرية، باريس، غاليّمار- شعر ١٩٦٧، الصفحة: ٣٧.

(٢)- فرانسيس بونج، طرائق، الصفّحة: / ٤٢/ .

لكي يقومَ فيه بإصلاحِ العالم على مراحل، ومثلما يأتيه هذا العالمُ»[١]. وهذا هو السّببُ في أنّه يرى (أن تأسيسَ علمِ كلامٍ معيّن، أو، على الأصحّ، تعليم كلَّ واحدٍ فنَّ تأسيسِ بلاغته الخاصّةِ هو إنجازٌ من إنجازاتِ الخلاصِ العام»[٢].

حين قـرَّرَ فـرانسيس بونج أن يُعـارضَ الانتـحـار الوجـوديّ(الأنطولوجي) «بالولادة أو«بانبعاث» الإبداع المتجاوزِ للمنطق (الشّعر)[٣]، كان يعلمُ أنه سيصطدمُ بالمشكلةِ الأساسية، مشكلة علاقة الموضوع بشكله، والموضوعات بالكلمات، وبمشكلةِ المزيجِ المتماثلِ الخام». أما الذي يتابعهُ بإصرارٍ عنيد، وتواضعٍ يثيرُ الدّهشةَ، فهو إعدادُ نصٍّ تتركزُ فيه «الكثافة الدّلالية للكلام». إن النصَّ المتقنَ هو مَثَلُه الأعلى الوحيد الذي يعلنُ نفسه «المصلحَ المتيقّظ لسرطانِ البحر والليمون، والجرّة، وطبق الفاكهة»[٤].

هل نجدُ في شعر القرن العشرين، شاعراً قد كرَّس نفسه أكثر لإعداد علمِ كلامٍ تتحدُ الكلمة فيه مع الموضوعِ، وينتهي بهما الأمر إلى التمازجِ، لأن الصّانعَ اللّغويَّ قد تخلّى عن لعبة التماثلات لكي يصلَ إلى «النّوعية التفريقية» التي تحدِّدُ «الفروقَ». إنه مشروعٌ تقليديٌّ تماماً سيوضحهُ بونج إيضاحاً معمَّقاً في بحثه الرائع حول ماليرب[٥].

سوف يستبدلُ بونج بالشاعرِ الملهم، شاعرَ التقليدِ الرّومنسي، وما بعد الرّومنسي، سوف يستبدلُ به المبدعَ الحديثَ الذي سيكونُ مثلُه الأعلى الوحيدُ هو مصالحةُ العالم، والإنسانَ عن طريقِ قدرته على أن يحيا حتى النّهاية «غضبَ

(١) - المرجع السابق، الصفحة: ٢٠٠.
(٢) - علم الكلام في «قصائد نثرية».
(٣) - المرجع السّابق، الصفحة: ١٩٣.
(٤) - طرائق: الصفحة: / ٢٠٠/.
(٥) - «من أجل أن يكون لدينا ماليرب»، باريس، غاليّمار، ١٩٦٥.

التّعبير» الذي سيتيح له أن يحقّق ذاته من غير أن يقع في إغراءات البلاغ، وفي التعبير عن العقائد والانفعالات.

إن التزام بونج هو التزام الكاتب، أي التزام صانع نصوص وحسب. إنّ تسمية الأشياء بواسطة تقنية الوصف هو وسيلةٌ لتسويغ العالم، وفي الوقت نفسه، لتسويغ الوظيفة الابداعية. أما الكلمات، الضّائعة في المعاجم التي تموت فيها، فسوف تستعيد كلّ قدرتها وعمقها، والموضوعات كيانها الحقيقيّ.

«لقد أصبحت الأشياء إجمالاً كلمات بقدرما هي أشياء، والكلمات، بالتبّادل، قد أصبحت أشياء بقدر ما هي كلمات. إن تزاوجها هو الذي يحقّق الكتابة (الحقيقية أو الكاملة): وهزّة الجماع التي تنتج عن ذلك هي التي تستثير ابتهاجنا»(١).

لابدّ أن تذكّر أعمال بونج بمحاولة مالارميه المستحيلة؛ فكلاهما متعصّبان للحقيقة. وللفنّانين الأقحاح المنقطعين بصورة تامة للبحث الصّبور عن الجوهر. غير أن بونج، على النقيض من مالارميه الذي ينفي الوجود الموضوعيّ للعالم، ليعارضه بعالم خياليّ بحت يبنيه بقوّة الكلمة، يعيد الاعتبار إلى العالم الموضوعيّ، عالم الأشياء، ويعطيه كلّ معناه-المجهول أحياناً- بفضل علم الكلمات، وذلك من خلال انحيازه للأشياء. ومع ذلك، فنحن مع بونج في الجانب الأدبيّ الأكثر صفاء لديه، في حين أنه يمكننا الافتراض بأن مشروعه يقود مباشرة إلى الموضوعية العلمية. فحتى لو أن بونج لايعدّ نفسه شاعراً، ازدراءً منه للشّعراء الذين يشوّشون العالم، ويهدمون اللّغة، فهو شاعرٌ بكلّ ما في الكلمة من معنى. إن الشاعر هو الذي «يصنع» ويبني، والذي يرفع ما يبدو غير ذي معنىً في البداية إلى مرتبة تعبيرٍ كامل. إن هذا العمل العسير لايمكن أن يتحقّق إلاّ لقاء بعض التّضحيات التي يقدرُ

---

(١) - فرانسيس بونج، مصنع المرج، باريس، جنيف، طبعات سكيرا، مجموعة: دروب الإبداع. ١٩٧١، الصفحة: ٢٣.

عليها الشاعرُ وحده ويتبيّنُ إيفون بيلافال، وهو محقٌّ جداً في ذلك، ما يميّز عَمَل الكاتبِ عن عمل العالم فيقول: «يمكنُ لوصفٍ شعريّ أن يتوخّى أكبر دقّة ممكنة: سواء تعلّق الأمرُ بالحلزون، أم بالحصان، إلخ. . فما من كلمةٍ عند بونج-وهي الكلمة التي يرصدُها طويلاً، ويحتفظُ بها ويراقبها لا تنبضُ بالحقيقة؛ ومع ذلك، فليست تلك الحقيقة هي ما نجدُها في كتابٍ وجيزٍ عن علمِ الحيوان. إن بونج لايحتفظُ إلاّ بما يؤثّر. إنه يمارسُ الاستبعادَ، ونحن لا ننسى ما لا يقوله، والذي قد يقولُه الكتابُ الوجيز»(١).

لئن توصّل بونج إلى التقاط قيمةَ الشّيء بكاملها من خلالِ استكشافٍ صبورٍ لأشكاله وبنيته، فيمكننُا أن نتساءلَ إنْ كانت لاشفافيّةُ الشّيء قد زالت الآنَ زوالاً تامًّا، وتقلّصت بصورةٍ تامة. إن المأساةَ، كما يؤكّد لنا جان- بيير ريشار تكمنُ في «كون التفكيك البونجيّ للصّفّات لايطمحُ إطلاقًا إلى إلغاءِ الأعماق الغامضة، أعماق الجوهر»(٢). أما عن «إلحاق الشّعرِ بالواقع»، فهل هذا ممكنٌ دومًا؟ والموضوعُ الذي تجتاحهُ الكلماتُ والخيالُ الشّعريّ، ألاّ ينتقم أحيانًا بانفلاته من الخطاب الذي يبتغي محاصرتَه من كلّ ناحية، ألا يرفضُ أحيانًا أن يقبلَ الانغلاقَ في تمرينِ التّعريف-الوصف، أي: ألا يقاومُ علمَ الكلام؟ والكلماتُ، في نهايةِ الأمر، ألا يصبحُ لها من الأهمية أكثر ممّا للموضوع. ألا تُشكّلُ لعبةً مخيبةً أحيانًا ووهميةً، لأن الشّاعرَ ينساقُ إلى الوقوعِ في التّوفيقِ الدّلالي، وفي حركةِ الذّهابِ والإيابِ بين الدّال والمدلول.

إن تحقيقَ الحبِّ الجسديّ بين الكلماتِ والأشياء(٣) مشروعٌ رائعٌ، ولكنه لايتمُّ من غير مخاطر، وأكبرُ هذه المخاطر هو تشويشُ المعنى لأن القارئَ الأفضلَ استعدادًا «يقبلُ بصعوبةٍ أن يستمتعَ بالعلاماتِ وحدها».

---

(١)- ايفون بيلافال: قصائد اليوم، باريس، غاليّمار، ١٩٦٣، الصّفحة/ ٢٠٥/ .

(٢)- جان- بول ريشار: إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث، باريس، طبعة سوي، ١٩٦٤، ص١٧٨.

(٣)- فرانسيس بونج، المرجع المذكور، الصفحة: ٢٥.

يقرُّ جان پيير ريشار بأن فرانسيس بونج «يفتنُه كشاعرٍ للكونِ المحسوس أكثر مما يفتنه كشاعرٍ للّغة أو كمختلقٍ غير مباشرٍ للتّسميات»(١)، والسّببُ في ذلك بسيطٌ وهو: «أنّه من المؤسف أن تصبح اللّيلكةُ والوردةُ أو المانيوليا بالنسبة إلينا مجرّد زهور من علمِ الكلام»(٢).

سيتمُّ تفسيرُ النّصوصِ البونجيّة في اتجاهين ممكنين، تبعًا للامتياز الذي يمنحهُ القارئ للموضوع أو للكلمة، إذ أن الأشياءَ، عند شاعرِ «علمِ كونيّاتِ المحسوس» هي الكلماتُ، والكلماتُ هي الأشياء.

إن أعمال بونج النموذجيّة، من حيث اهتمامها بالجودة، ونزاهتُها الفكرية، على درجةٍ كافيةٍ من الغنى بحيث تُرضي في آنٍ واحد محبّي الملموس، والمتخصصين بقدراتِ اللّغة.

يبقى أن أعمال بونج تقطفُ ثمارَ تجربةٍ عميقةٍ في أصالتها، في إطارِ تعدُّدِ التصوّرات التي تدورُ على الوظيفةِ الشّعرية في القرنِ العشرين. وإذا ما قبلنا من غيرِ انحيازٍ نقطةَ انطلاقهِ الماديّة الطّابع، وتجربته عن العالم بعدّهمابعدّهما ظاهراتية الاتّجاه، فهو الشاعرُ الوحيدُ الذي نجح بفنّه البارعِ أن يُخرجَ الأشياءَ من غموضها الصّامتِ لكي يمجدّها من خلال تقنيةٍ لغوية، وصولاً إلي نقاءِ ماهيتّها. إن بونج هو أحدُ الذين ينظرون إلى بوالو وماليرب، بعدّهما شاعرين بكلّ معنى الكلمة، وهو الذي يعلمُ أن الموضوعيّة تمرُّ أولاً عبر الذاتية، وهي المرحلةُ التي لابدَّ منها لكلّ من يسلكُ مسلكَ الكاتب.

---

(١) - المرجع السابق، الصفحة: ١٨٠.

(٢) - المرجع ذاته، الصفحة: ١٨٠.

الفصل الثّالث

من الرّواية إلى الرّواية المضادّة.

إن قراءة روايةٍ ما تعني التّصديق... فلابدّ للرواية من أن تُحقّقَ الإيهام، أو أن تتخلّى عن نفسها»(١).

دينا دريفوس

منذ أكثر من نصفِ قرن، وعلى فواصلَ زمنيةٍ منتظمة، يبشرُ عددٌ من النّقادِ الذين يظنّون أنفسهم متنبّئين بأفولِ العوالمِ الخيالية»(٢). أو على أيّة حال، بالنّهاية القريبة للجنس الرّوائي، نظراً لأنّ الرّواية قد أخذت تنفي نفسها تدريجيًا، حين تخلّت عن إبداعِ عالمٍ متخيَّل حقيقيّ أكثر من الواقع، انطلاقًا من الحياةِ المتعدِّدة الأشكال، وأخذت تتقدّمُ شيئًا فشيئًا التقنيةُ، وطرائقُ التأليف والقصّ، وفنونُ الأسلوبِ، والأغراضُ الفلسفيةُ، والنّظرياتُ الجماليّة على المادّةِ الأولى للرّواية وهي: الحياةُ، والتجربةُ، والامتثالُ للشّخصية، والقوةُ الأسطورية، وخلقُ عالمٍ أصيل، ومقدرةُ الخيال.

---

(١)- دينا دريفوس: «حول الصّوفية في الرّواية» مجلة: فكر، تموز-آب، ١٩٥٨، الصفحة: ٦٦.
(٢)- فلاديير فيدليه: نحلات أريستيه، باريس، ديكليه دوبر ووير، ١٩٣٦.

يبدو لنا أنه يتحتّمُ علينا، والحالةُ هذه، أن ندرسَ المراحلَ الرئيسةَ التي قادت الرّوايةَ الفرنسيةَ إلى الطريّقِ المسدودة، طريقِ النّزعةِ الشّكلانيةِ المعاصرةِ التي تتوافقُ تاريخياً مع هجومٍ ضدّ الأدبِ الأخلاقيّ، والميتافيزيقي، أدبِ مالرو، وبرنانوس، وكامو، وسارتر، وسيمون دوبوفوار. وفي الواقع، فإن أزمةَ الرّوايةِ ترجعُ في تاريخها إلى نهاية القرن التاسع عشر، ولسوف تتطورُّ بعد انتصارِ «تعدُّدِ الأصواتِ الرّوائية عند بلزاك، وفلوبير، وزولا، وعند الطبيعيّين. ولسوف تمّر بصورة دورية بالنزعةِ الانحطاطيّةِ المرضية عند ج. ك، ويسمان، والبراهينِ العقائدية عند بول بورجيه، والتجريدِ المثاليّ عند باريّس، والذّاتيةِ عند مارسيل بروست، والبحثِ عن جوهرِ الرّواية، قبل أن تشهد انحرافاتِ معماريّي الرّوايةِ القَتَلَة. فلئن كان هناك نزاعٌ حول الشّعرِ الصّرف، فسيكون هناك نزاعٌ حول الرّوايةِ الصّرفة، وسيكون أندريه جيد رائدها وشاهدَها المنكودَ، لأن روايةَ «مزيّفو النّقود» ستبرهنُ من دون أيِّ شكٍّ على عدمِ قدرةِ الفكرِ الفرنسي على اتّخاذ موقف بريء، حين يتعلّقُ الأمر بتحقيق غلبةٍ للقوى المبدعة، وللقدرةِ على الحبكِ الرّوائي، وعلى المقاصدِ الخفيّة، والسّخرية الانتقادية. فمن جيد إلى ألان روب- غرييه، ثمةَ مع ذلك انحدارٌ مهلكٌ هابطٌ لايدري إلاّ اللّه مُستقرَّه، وحيث لايُجدي البحثُ عن أدنى أثرٍ لما كان شكسبير يسميّه «حليب الحنان البشري» وإننا نلقى فيه عالمًا جليديًا، وغيابًا مأسويًا، ولقد أمكن لرونيه تافيرينيه، منذ أكثر من خمسةٍ وعشرين عامًا بقليل، أن يكتب في مقدّمةٍ لمجموعةٍ هامّةٍ جداً من الدّراسات التي تدورُ على الرّواية، وقد نُشرت تحت إدارة جان بريفو:

«لئن كانت الرّوايةُ تعبيرًا عن زمنٍ معيّن، وعن رأيِ هذا الزّمنِ بالعالمِ وبوجودنا، فلا يمنع ذلك من أن نُلاحظَ لهذا السبّب أن الرّغبةَ في معرفةِ «مصيرنا» يمكن أن يُعبَّر عنها من خلال تيارين متضاديّن تسميّان عمومًا بالواقعيةِ واللاّواقعية، وهما طريقتان في النّظرِ إلى الحياة تطمحان إلى أن تُرجعا إلى المأساةِ الإنسانية معناها

العميق ؛ فأولاهما من خلال الملاحظة الدّقيقة، والأخرى من خلال إبداعِ حقائق خيالية، والبحث عن حقائق خفيّة»[1].

أما اليوم، فلم يعدْ من المناسب في نظرِ البعض أن يهتمّ الرّوائيّ بمصيرِ الإنسان، فالكاتبُ، في رأي ألان روب- غرييه، هو الذي لايملكُ شيئًا يقولُه، والذي يكتبُ نصوصًا غير مقروءة للوهلة الأولى، ولكن الإنسانَ غائبٌ فيها، كما هي غائبةٌ أيضًا الحياةُ الدّاخلية، والتّعبيرُ عن الشّخص، ونزاعاتُ الوجدانِ الفرديّ، والشّيءُ الوحيدُ الذي يدخلُ في الحسبان هو أسلوبُ بناء الأشكال الذي يدخلُ في نطاقِ التّقنية، وحتى العلم أكثر مما تدخلُ في نطاقِ الفنّ، وليتدبّر القارئُ أمره في هذه الكتابات المرموزة؛ فالتراكيبُ موجودةٌ، وواقعُ العملِ المغلق على نفسه كافٍ، وعلى القارئ أن يحلّ الرّموز، وأن يكتشفَ نفسه كمؤلّف بدوره.

من سوء الحظّ أن الجمهورَ الذي لايزال يؤمنُ بسحرِ القصص، وبمحتواها الأسطوريّ أو بمادتّها المبنيةِ على التجربة، يرفضُ فنًّا قد أصبح المكانَ المتميّز لانعدامِ المعنى. فمنذ أن تخلّى فنُّ الرّسمِ عن التّصوير، ومنذ أن رأينا موندريان أوكادينسكي يخلِفان رينوار وشاغال، أخذ الرّسامُ يغرقُ في حالةِ شعورٍ مشؤومٍ بالتخلّي عنه، ومنذ أن كفّ الرّوائيُّ عن حكايةِ القصص، أخذ الجمهورُ يفضّل عليها قصصَ التّلفزيون، مهما كانت رديئةً، أو تلك التي تقدّمُها لنا الرسومُ المتحركة. إن سوءَ التّفاهم ذو طبيعةٍ ميتافيزيقية كما بيّن فرانسوا مورياك: «إذا كان العالمُ بلامعنى، وإذا كان غير معقول؛ فلن يكون هناك مصيرٌ يصنعُ لوحةً... فليست المسألةُ مسألةً تقنيّةً... فالتّقنياتُ تساوي في قيمتها ما يساويه الرّوائي الذي يستخدمُها، والمهمُّ هو الرُّجوعُ إلى النبّع... فلا يتعلّق الأمرُ بأن «يخلّص المرءُ نفسَه، وإني اقتصرُ في ذلك على مستوى الإنسان الذي يكتبُ انطلاقًا مما يدخلُ في نطاقِ تجربته، فأنا بالتأكيد

(١) – مشكلات الرّواية، بروكسيل، لوكاروفور، ١٩٤٥، الصفحة: ٢١، ظهرت الطبعة الأولى في ليون عام ١٩٤٣، تحت شكلِ عددٍ خاص من مجلة: تلاقيات.

لأنفي هذه التجربة. إن المدافعين عن اللاّمعقول يجدون من السّهل أن يستنتجوا لامعنى العالم، ولكن بشرطِ أن يرفضوا رؤيةَ نظامٍ متكاملٍ من الوقائع التي تدخلُ أيضًا في نطاقِ التجربة، وهو ماتردّونه جزافًا من غير أن تقبلوا بمعاينته. أمّا نحن الذين حافظنا على الإيمان، فنرى أن الفنّ البشريّ، وخصوصًا الرّواية، إنما تستمدُّ مادّتها التي لابديلَ لها من هذا الإيمان»(١).

يجري التمييز تقليديًّا، في تطوّر الرّواية الفرنسية، وفي البحثِ الجمالي للجنس الرّوائي، بين تيارين متكاملين هما: تيارُ القصةِ الأخلاقية، الصّادرِ مباشرةً عن فنّ المسرحة التقليدي، وتيّارِ رواية الإبداعِ الذي نشأ بعدَ الابتذالاتِ السّطحية للحركة الطبيّعية، ونضوبِ التحليلِ، وكان طموحُ هذا التيّار أن يهبَ فرنسا روائيين قادرين على الخروج من النزعةِ النفسيّة، ومن الشّريحةِ المقتطعةِ من الحياة، ومن دراسةِ الأهواءِ الذّائعة الصّيت، وذلك للوصول، في آخر الأمر، إلى رؤيةٍ ذات اقتدارٍ لعالمٍ متخيَّلٍ حقيقيّ؛ فمن جهة، هناك مدام دلافاييت وب. كونستان، وأندريه جيد، وجاك شاردون. ومن الجهةِ الأخرى، مارسيل بروست، وبرنانوس، وجوليان غرين ول. ف. سيلين.

لقد تمتّعت القصّةُ التقليديّةُ، وستواصلُ التمتُّع بشهرةٍ لاجدل عليها، ولايمكن اقتلاعُها بلاشكّ، حتى في العهدِ القريب من المدّة التي طُرِحت فيها الرّوايةُ للمناقشةعلى يدِ مجموعاتٍ صغيرةٍ لمدرسةِ التّوجيه، أو مجلّة «تِل كِلْ». أوَليس فيليب سولير، النّاقدُ في تِل كِلْ، ومنظّرُ الثورة عن طريق الكتابة، هو مؤلّفُ روايةِ «عزلة غريبة»(٢) ويمكننا أن نوردَ أسماءَ أخرى عدّة من مثل فيليسان مارسو، وستانيسلاس دوترومون، وأنطوان بلوندان، وبرنار بينغو، ولويز دوفيلموران.

---

(١)- «ملاحظات»(١٩٦٥- ١٩٦٧) باريس، فلاماريون، ١٩٧٠، الصفحة ١٦٨- ١٧٠

(٢)- باريس، طبعة لوسوي، ١٩٥٨.

إن القصةَ التّقليديّة في البداية عملٌ مقتضب، مبنيٌّ على الكثافة، وفنٍّ التّلطيف، والتّسلسل السّطري. وهي تحتوي بالضّرورة عدداً قليلاً من الشخصيات، وتَعهدُ لراوٍ بمهمّة التحليلِ النفسيّ، في معظم الوقت، باستكشاف مشكلات الحبّ وثُنائيّ المحبيّن. إن هذه الرّواية ذات الحبكة الشديدة التراصّ، والمنسّقةَ تنسيقًا قويًّا، والمبنيّةَ على حَدَثٍ بسيطٍ هي روايةٌ فرنسية نموذجيًا. إنّنا هنا في المأساة النّثرية، وفي نوعٍ من الأعمال التي ترتبطُ أساسًا بالنّوعِ الأخلاقي. إنّها تحقّقُ المتعةَ من خلال استقصاءٍ نفسيّ لا عيبَ فيه، ورؤيةٍ عقلانية بحتةٍ لكلّ واقع. فما الذي يبتغيه مؤلّفو: أميرة دوكليف، وآدولف، والباب الضيّق، وقصة حبّ سوان، وحفلة الكونت دورجيل الراقصة، وإيميه، وكلير، وقصيدة عرس، إن لم يكونوا يبتغون الإحاطةَ بشكلٍ أفضل بحياة الإنسان الداخلية، وجعل معرفته تتقدم. وإلقاء الضّوء بصورةٍ أكبر دائمًا على زوايا القلب الإنساني الخفيّة؛ فمن الواضح أن العيبَ الأعظم لهذا النموذج من الرّواية إنما هو بعضُ النّقصِ في الخيال، والمفهوم التبسيطيّ المبالغَ فيه للزّمن. إن القصةَ الحميميّةَ النّزعة تجعلُ الرّواية تؤولُ إلى قصّةِ أزمةٍ أخلاقية، وتكتفي بحبكةٍ شديدة البساطة عن طريقِ تخفيض عددِ الشّخصيات إلى الحدّ الأدنى. إن البساطةَ القُصوى تُحيلُ الحياة إلى رسمٍ منجزٍ، في حين أن ما يميّزُها هو التعقُّد والتفكّك، واللاّعقلانية غالبًا.

يُقال إنه قد لا يكون لدى الفرنسيّ توجّهٌ ملحميٌّ، وليس له أن يكون روائيًا مبدعًا إلاّ في حالاتٍ استثنائية، فهو ليس إذن راويًا للقصص، كما هم الإنكليز والرّوس بطبعهم، ولربّما ينسجم العقلُ الفرنسيّ انسجامًا سيئًا مع الميلِ إلى التخيّل، لأن الفكرَ الفرنسيّ مجبولٌ على نزعة الارتياب، والتهكّم، والملَكَة النقديّة، والميلِ المَرضيّ إلى التحقيرِ، وحتى إلى التدّمير الذّاتي. إن الذي لا يريدُ أن يؤمنَ بقوّةِ العوالمِ الأسطورية، والذي يبني حياته الفكريةَ والمبدعةَ كلّها على صخرة مبدأ الهويّةِ والتناقض، لا يمكن أن يُبدعَ شخوصًا حقيقيةً، لأنَ هذه الشُّخوصَ

ستنتهي، بعد أن يتمَّ إبداعُها، بالسّيطرةِ على مبدعها. وهذا هو السّببُ في أن العديدَ من العقولِ الفرنسيّةِ العظيمة، وخصوصاً فاليري، لم تكن تحملُ إلاّ الازدراء لجنسٍ أدبيّ اشتُهر بسهولته، ويُبنى على الكذبِ واللاّواقع. ولئن قبلوا أن يتخيّلوا، فهم يكتبون رواياتٍ رديئةً، كموريس باريّس، أسير العقيدة المفعمةِ بالحماس، أو أندريه جيد، المتصوّف في الكمال الذي يُعارض به الروحَ الإبداعيةَ؛ فبالنسبةِ لفرنسيّ، «لا يمكنُ أن تكونَ الرّوايةُ إلاّ «ميتافيزيقا العقل»[1]، قياساً إلى الشّعر الذي هو ميتافيزيقا المشاعر، وإلى المسرح الذي هو ميتافيزيقا الإرادة».

إن عَدَم الخداع المتعمّد، وعَدَم الظهور بمظهر السّاذج أو سريع التصديق، ورفضَ الانسياق لقوة الخيال، بالتخلّي عن العقل، تلك هي دلالاتُ عُصابِ الروّائي الفرنسي، وضروبِ العجزِ العائدةِ إلى قرون خلت في جماليّته الرّوائية، حيث لا نجد مكافئين لتوماس مان، وجورج إيليوت، ودوستويفسكي، ولورنس دوريل، وشولوخوف.

إن العقلَ حقًا قوةٌ تشلُّ مبدعَ العوالمِ الخياليّة، وينبغي على قارئ الرّوايات أن يلعبَ اللّعبة، أو أن يعفي نفسه من قراءتها! «ويكتب فاليري: أمّا عن الرّوايات، فهي تتطلّبُ مني موقفًا منفعلاً، وهي تطمحُ إلى أن يصدّقَها الناسُ بغيرِ دليل، فيتعيّنُ عليها، والحالةُ هذه، أن تتجنّبَ إيقاظَ ملكةِ الإبداعِ الموجودة لدينا جميعًا بتفاصيلها، والتي تعادلُ ملكةَ المؤلّفِ على الأقلّ، وأن تتمكّنَ، في كلّ لحظةٍ، أن تُمارسَ بصورةٍ شيطانية، وأن تتلهّى بتحويرِ نصّها، وبإدخالِ عددٍ لامتناهٍ من إمكاناتِ الاستبدال التي تقبلُ بها أيّةُ قصةٍ من غير تحريف ملموس لموضوعها»[2].

---

(١) – جان هيتّيه، روايات الفرد، باريس، الفنون والكتاب، ١٩٢٨، الصّفحة: ٥.

(٢) – «رسائل»، في كتاب: مشكلات الرواية، بروكسل، لوكاروفور، ١٩٤٥.

وهذا معناه القول إن هناك إذن روائيين فرنسيين، ولكن ليس هناك روايةٌ فرنسيّة كما هو هناك روايةٌ انكليزية، أو رواية روسيّة. إن هذه الرّوايةَ الفرنسية، التي ولَدت في القرن السّابع عشر، وجرى عليها التحسينُ في القرن الثامن عشر، ووصلت، كما يبدو، إلى أوجها مع بلزاك وفلوبير وزولا، ما انفكّت تتأثر بثقلِ موروثٍ معين، هو موروثُ النزعةِ الأخلاقيّة والاستبطان. إنّها روايةُ أفكارٍ وتحليل، ولا تستخدمُ التّخييلَ إلاّ بحرصٍ لامتناه، وكأنّما على مضض. وبعباراتٍ أخرى، فالغايةُ المقصودةُ دومًا هي جعلُ الحقائق الأخلاقيّةِ والنفسيةِ والاجتماعية محسوسةً. إن الفنَّ الرّوائي لايزالُ في مرحلةِ الطفّولة، في الرّواية الفرنسية، وهو يخدمُ فيها الفكرةَ، وهو وسيلةٌ لإظهارِ حقائقَ مجرّدة، والتعبير عن نزاعاتِ الوجدان البشري بوسائل عقلانيةٍ بحتة. إن بلدَ ديكارت منطقيّ؛ فالرّوائيُّ الفرنسيّ سيكون في هذه الحالةِ منطقيًا، وأسيرًا لبُنيةٍ في التأليفِ معينةٍ لا بدّ لها أولاً أن تُرضيَ العقليةَ الرياضية، والميلَ إلى البناء المعماريّ. إننا نعرفُ الأهمية التي كان بول بورجيه يعلّقها على ما يسميّه (صدقيّة) الرّواية، أي على مقدرةِ الرّوائي على فرضِ حقيقةٍ جديدةٍ ليس لها وجود إلاّ في الخيال. وبهذا المعنى، فإن أفكار بول فاليري، وموريس بلانشو تلتقي عندما يعلنان أن الرِّوايةَ عملٌ في حالةِ عدمِ استقرار، وهي، بفضلِ اللّغة، تجعلُ الأشياءَ التي كانت كذبًا في البداية، أو ابتكارًا، في أحسنِ الأحوال، ونتاجًا للوظيفة التخيُّليّة، تجعلها تبدو حقيقيةً؛ فالرّوايةُ، والحالةُ هذه، زيفٌ: «الروايةُ عملُ فنيّ غيرُ صادق؛ فهو غيرُ صادقٍ بالنسبة للرّوائيّ الذي يُصدّق شخوصَه، ومع ذلك، فهو يرى نفسه خلفهم، ويجهلُهم، ويحقّقُ وجودَهم بعدّهم مجهولين، ويجدُ في الكلمات التي هو سيّدُها وسيلة يتصرّفُ بها معهم، من غير أن يكفّ عن الاعتقاد بأن هذه الشّخوص تُفلتُ منه. وهي غيرُ صادقةٍ بالنسبة للقارئ الذي يلعبُ مع عالمِ الخيال، ويلعبُ دورَ ذلك البطلِ الذي لم يكنْه في الواقع. ويلعبُ لعبةً يظهرُ فيها الشيءُ المتخيّلُ واقعيًا،

وينساقُ في هذه اللّعبة أخيراً، وفي هذا السّحرِ الذي يُنحّي الوجودَ، فيجدُ إمكانيةَ أن يعيشَ معنى هذا الوجود»[١].

إن هذا لم يمنع الرّوائيّ الفرنسيّ من أن يكرّسَ نفسه منذ ثلاثمئة عام لدراسة الإنسان، فيطرحُ نفسه من جهةٍ على أنّه طبيبٌ سريريّ، ومهندسٌ للنفوس مدفوعٌ بفضوله لتمييزِ الأهواء، ومتلهفٌ لتركيزِ شخصيّاتٍ معينة، ووريثٍ لراسين، ولابروييـر، وباسكال، ولاروشفوكو. فيتقصّى الفردَ، ومن جهةٍ أخرى، بعدّه شاهداً على مجتمعٍ ومبدعاً للوحةٍ اجتماعية شاملةٍ، على غرارِ فلاسفة القرن الثامن عشر الذين يرون أن العالمَ يحتاجُ إلى صياغةٍ جديدة، انطلاقاً من إعادةِ بناء المؤسّسات السياسية والاجتماعية. وبالتّوازي مع تيار القصة التقليدية، هناك، بدءاً من القرنِ التّاسع عشر اندفاعٌ مستمر نحو ما يمكن تسميته بروايةِ الإبداع. ونحو التّوليفِ الرّوائيّ والشّعريّ باتجاه العملِ «المتعدّد الأصوات» الذي يكشفُ عن رؤيةٍ للعالم معينة. وعدّه تعدُّداً للأصوات، فهو يفُلت أخيراً من رواية التدرُّب Bil-dungsroman[٢]، والتي تتمثلُ صنعتُها الملحوظةُ إلى درجةٍ مفرطةٍ قليلاً في جعلِ العالمِ يُكتَشَفُ بناظريْ فتًى يتعلّمُ الحياة»[٣].

كان الروائيُّ الفرنسيّ قد أدركَ الضرّورةَ الملحّةَ للوصولِ إلى إبداعِ عالمٍ روائيّ حقيقيّ يعبّرُ أخيراً عن تعقّدِ الحياة بكامله. إن محاولاتِ طرحِ الرّوايةِ على المناقشة قد أخذت تتزايدُ بعد المرحلةِ الطّبيعية، ولكنّها لم تؤدّ إلى إيجادِ أعمالٍ قويةٍ حقّاً. لقد أخذت الرّمزيةُ تجفُّ من خلال نزعةٍ ذاتية لا تنسجمُ مع جوهر الرّواية

---

(١) - موريس بلانشو: «الرواية عمل فني غير صادق»، مجلة: الأزمنة الحديثة، نيسان ١٩٤٧، وحول نظرية الرواية، حسب رأي بول بورجيه، يمكن الرجوع إلى ميشيل ريمون في كتابه: «أزمة الرواية»، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٦٦، الصفحة: (١٤٥- ١٤٦).

(٢) - المصطلح الأجنبي بالألمانية (م: ز.ع).

(٣) - ر. م. البيريس، تاريخ الرّواية الحديثة، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٦٢، الصفحة: ١١٤.

نفسه والذي هو أولاً القدرةُ على التخيل وتوليدُ ما لا يبدو، في بادئ الأمر، ممكنَ الحدوث توليداً طبيعياً تقريباً. وليست الروايةُ الحقيقية عملاً موجزاً، مجرّداً وتحليلياً، بل هي جملةٌ من الرؤى والانطباعات، وتجميعٌ لها، وتركيبٌ لتفكُّك أولي، وتجاورٌ للأحلام.

لقد كان جاك ريفيير هو الذي أعلن نشوءَ علم جمال روائيّ متجدّد، وحدّدَ قواعده الكبرى في دراسةٍ تنبُّئيّة. وتعدُ مقالتُه: «روايةُ المغامرة» عن حق، إحدى روائع النّقد الحديث(١).

يشعر جيلُ ١٩١٣ بدمٍ جديد يجري فيه. إنه فريسةُ رغبةٍ شديدة للعيش. وهو ذو نزوعٍ إلى المغامرة، وينتظر تغيُّراً روحياً قادراً على إنشاء أدبٍ جديدٍ متحررٍ من النزّعة الانحطاطية، ومن التنميقِ والصّنعة، ومن السّطحية، والغرورِ الطبيّعي النزعة من الجهة الأخرى.

وإذا كان الجيلُ الجديدُ قد وجَدَ ضروباً أخرى من الشّغف، وإذا كانت لديه ميولٌ أخرى، فمن البدهيّ أنه يتعيّنُ عليه اختيارُ طريقٍ أدبيةٍ تنسجمُ مع هذا التغيّر، والتخلّي عن الألعابِ الرّمزيةِ التي تجاوزتها الأحداثُ.

ولكن ما هي الرّمزية؟ ومن أيةِ ناحية تُعدُّ فنّاً جرى تجاوزُه، ولماذا ينبغي أن نُشيحَ بأبصارنا عنه، مع أنّه قد كان مدرسةً شعريةً عظيمة؟

إن ريفيير لايُبدي الأسف على انحطاطِ الفنّ في الرّمزية، بل على مبالغةِ العبقريةِ الفرنسية في الغنى الفكري. لقد انتهت هذه المدرسة لتُصبح «فنّاً للوعي الأقصى»، ولتضيعَ في ما هو ذهنّي، ولتتجلّى بعدّها إظهاراً لإبداع قد جرت السّيطرةُ عليه سيطرةً مفرطة جداً. لقد حرّك تأثيرُ مالارميه أزمةَ صفاءٍ ذهنيّ، ووعيٍ

(١) -المجلة الفرنسية الجديدة، أيار- حزيران، ١٩١٣، وقد جرى تناولُ هذا النصّ مجدّداً في مجلة «دراسات جديدة، باريس، غاليمار، ١٩٤٧.

فائق، وأنتج أدبًا لافعل فيه؛ فغدا الموضوعُ الوحيدُ هو المعاينةُ، وحين أدار الرّمزيون ظهرهم للواقع، أداروا في الوقت نفسه ظهرَهم للحياة، ومجدّوا المشاعرَ المبهمةَ، والانفعالاتِ الدقيقة، والانطباعاتِ العابرة، لم يكونوا قطّ قادرين على القصّ، ولا على إقامة تواصلٍ بين روحهم والواقع. فما هو الرّمزيّ؟

«إنه فكرٌ يرى كلَّ شيء، وعقلٌ يمضي مباشرةً حتى النهاية. إن كلَّ شيء في العمل الرّمزي يحملُ علامةَ مبدعٍ مفرطٍ في وعيه»(١).

ينبغي استبعادُ المعاييرِ الجماليةِ لدى فنّان يرفضُ أن «ينتج بعيداً عن ذاته أكبرَ قدرٍ ممكنٍ من الواقع، فهو، على النّقيضِ من ذلك، يحاولُ أن يستهلكَ أكبر قدرٍ من هذا الواقع في ذاته»(٢).

كان ريفيير يشدّدُ في تشخيصه على الصّفة الأساسية الذاتيّة لفنٍّ لا يريدُ أن يفهم أو أن يصف، أو أن يروي، بل أن يوحي، ويبلّغ ما لا يوصفُ. إن الكلمات لايتمّ اختيارُها «بناءً على معناها فحسب، وإنما بناءً على قدرتها الانفعاليّة»(٣). إنها تخدمُ أدبًا «مغنّى» في حين أنّه من الملحّ أن ينشأ أدبٌ «محكيّ».

لقد رفعت الرّمزيةُ الشعرَ إلى مستواه الأعلى، وستكون الاتباعيةُ الجديدةُ هي عصرُ الرّواية. إذا أنّ الرِّوائيّ هو العاملُ الأكثر تسلُّحًا من أجلِ المساعدة في نشوء تجديدٍ حقيقيّ، ولأنّه يتصرّفُ بجنسٍ أدبيّ متعدّد الأشكال، وذي مرونةٍ يُحسَدُ عليها، فينبغي الانطلاقُ من فكرةٍ مفادُها أن روائيَّ المستقبل لن يتخلّى عن مهمته ككاشف للحقائق الأخلاقيّة، ولن يطرحها جانبًا، غير أنّه سيرفضُ البساطةَ، والنزعةَ العقلانيّةَ، والبناءَ المجرَّد، ووضوحَ القصةِ التقليدية المفرط، فلا يمكنُ أن تدورَ المسألةُ بأيّ حال على الاتبّاعيةِ العقلانيةِ التي وجَدَت في كتاب «خطابِ

---

(١) - المرجع المذكور، أيّار، ١٩١٣، الصّفحة: ٧٤٩.

(٢) - المرجع المذكور، أيّار، الصفحة: / ٧٥٢/.

(٣) - المرجع المذكور، أيّار، الصفحة: / ٧٥٤/.

الطريقة»(١) أساسَها الفلسفيّ وحدودَها في الوقت ذاته. إن الدّيكارتيةَ المسؤولةَ عن علم الجمال التقليديّ قد ضخمّت استخدامَ العقل، وعبادةَ الذكاء، وأغفلت في الوقت عينه تعددُّ وجهات النَّظر الضّرورية لنجاح الأثر الفنيّ الكاشف للتجربة الإنسانية الكُلّيَّة. والحقيقةُ هي أن ديكارت كان يجعلُ النّزعةَ الذاتيّةَ غيرَ ممكنة حين كان يؤكّدُ أولّيَّةَ الفكرة الواضحة والمتميّزة، والبحثَ عن حقيقة تُلغي كلَّ خطرٍ للخطأ، شأنَ اليقين الرياضي. إن الرّوائيَّ الذي استحوذت عليه فكرةُ النّظام، يتورَّطُ في البناء اعتماداً على مخطّط، فيمرُّ من جانب الحياة، ويتعيّنُ عليه إذن أن يأخذ بحسبانه المقتضيات المتشعّبةَ لتلك الملكات، لكي لا يسقطَ في التّدقيق الهندسيّ الذي لاينفصلُ عن تصويرٍ للحياة يتحكّمُ فيه بإفراطٍ همُّ التأليف، والتدرُّج في المادّة الملحمية. وتلك نقيصةٌ فرنسيّةٌ ليست أكثر من الوجه السيئ لميزةٍ معيّنة. ولكنها تُفقرُ منذ البدء مفهومَ الرّواية. وعلى العكس من ذلك، فإن مسارَ روايةٍ ما لا ينبغي أن يتحدَّدَ مسبقًا، ولكنّه يُراعي ما لا يمكنُ وزنه، والحركات اللاّعقلانيةَ والحيوية. إن الرّوائيّ الذي تنتظره فرنسا لن يعلم إلى أين يمضي، بل يكونُ، شأن ديكنز ودوفو، راويًا، أي إنسانًا يكتبُ قصصًا. ونتيجةً لهذا بالذّات يصبح كاتبًا مبدعًا. إن هذه الرّوايةَ المنتظَرَة لن تتطوّرَ إذن حسب مخططٍ فنّي صارم، ولسوف تولدُ شيئًا فشيئًا تبعًا لما يبتدعهُ الخيالُ أولاً بأوّل، من الأحداث والعمل الرّوائي. ستكون روايةً طويلةً، وحيّةً، وغامضةً أحيانًا، ومركّبةً على الدّوام، ومؤلَّفةً تأليفًا رديئًا، ولكنّها «مفعَّلةٌ» تفعيلاً تامًّا(٢).

إن الرّوائيّ الحقيقيّ، أي الروائي الذي يؤمنُ بقدرة الخيال الكليّة، يلتقطُ الحياةَ في تجليّاتها الأكثر تشعبًا، وحتى الأكثر خلواً من المعنى للوهلة الأولى،

(١) - خطاب الطريقة: كتاب ديكارت الشهير (م: ز.ع).

(٢) - من المهم أن نلفت الانتباه إلى أن الرّواية الفرنسية، كقاعدةٍ عامة قد كانت عملاً مقتضبًا بالمقارنة مع الروايات الإنكليزية والرّوسية والألمانية؛ فرواية «الباب الضيق» لأندريه جيد، وهي الرواية النموذجية للقصة الأخلاقية لا تبلغ ٢٠٠ صفحة.

وينساقُ مع إبداعهِ، ويحرصُ على إغفالِ «نفاذِ بصيرته»، ويقاومَ إغراءُ جعلِ فِكرهِ يتغلَّبُ على ملكةِ الإبداع لديه.

ستكون زاخرةً بالحياة، والمفاجآت، وبغيرِ المنتظر، والحركةِ، واللقاءات، والزّيارات والرسائلِ، والاعترافاتِ، والحواراتِ، وحتى بصعودٍ متكررٍ ونزولٍ للأدراجِ، وبحوادث الأرصفةِ، ومصادفاتِ زوايا الطّرق... إن ريفيير يصوغُ القانونَ الجماليَّ الكبيرَ للرّوايةِ، حين يقولُ: «إن التفعيلَ التّامّ للرّوايةِ هو نشاطُها الكامل»[1].

أما الكلمةُ الضخمةَ التي تنطقُ بها فهي: «أن الرّواية ينبغي أن تتوجّه إلى المغامرة، وهذا هو السّببُ في أن الرّوائي سيلتمسُ دروسًا من أساطينِ روايةِ المغامرة: من فيلدينغ، وستيفنسون، ودانييل دوفو. فقد أدرك هؤلاء ضرورةَ تفعيلِ شخوصهم. إنهم روائيون يعلمون أن هناك «شيئًا يمكن تعلُّمه من الدّقيقة التي ستأتي»[2] إنهم ليسوا روائيين متلاعبين وواعين، فالتّخليّ عن الأحلامِ والمقاطعِ الشّعرية، والغنائية، والارتعاشات والانفعالات العزيزة على العملِ الفنّي الرّمزيّ، تلك هي الطُّرقُ نحو روايةِ المغامرة: «فالرّوائيّ ينبغي أن يكون متوجّهًا في مسارِ الحياة، أي أن يندار بوجهه نحو ما لم يأتِ بعد. لقد كان الكاتبُ الرّمزيُّ في حالةِ تذكُّرٍ، وسيغدو في حالةِ مغامرة»[3].

يرى ريفيير أن الوقت قد حان لكي تُنتج فرنسا رواياتٍ «يُكشَفُ فيها عالمٌ بأكمله، وتكون معادلةً «للآمالِ الكبرى»[4] و«المرتفعاتِ وذرينغ»[4] و«الممسوسون»[4].

---

(١) – المرجع السابق ص٩٣٢.

(٢) – المرجع المذكور، تموز، ١٩١٣، الصّفحة: ٥٦.

(٣) – المرجع المذكور، تموز، ١٩١٣، الصّفحة: ٥٦.

(٤) – روايات شهيرة كتبها على التّوالي: شارلز ديكنز، وإميلي برونتي، ودوستويفسكي (م: ز. ع) ولسوف ينشرح. ريفيير في شباط ١٩٢١ مقالةً هامة: في دوستويفسكي وفي ما يتعذّر سبره.

إننا نجد في نظريّة رواية المغامرة من قبل المبادئ الرّوائيةَ للرّواية- النّهر، أو الرّوايةُ التاريخيةُ التي يمثّلها كلٌّ من جول رومان، وروجيه مارتان دوغار، وجورج دوهاميل، وأكثرهم قربًا إلينا هنري ترويا. ولن يكون بإمكان القارئ أن يستنتج تتمة الحَدَث، حين تأتي الأحداثُ فجأةً لتقلبَ المنطقَ والشخوصَ، وتخضعُ لمنطق سلوكها الذي لا يمكن التنبؤُ به أبدًا، ويُفسَحُ المجالُ، نتيجةً لذلك، في فرنسا لروايةٍ غير مترابطة، تغترفُ غناها من خلالِ تشوُّشِ مساراتها، واستخدامِ موضوعاتٍ متعدّدة مندمجةٍ وملفّقة.

والمبدأُ الثّاني الذي يرتكزُ عليه تنفيذُ روايةِ المغامرةِ هذه سيكون موضوعيّتُها، أي رفضُ الرّوائي التدخُّلُ في خلقِ شخوصه وتطوّرهم «فتكون الشخوص متميّزةً عن ذلك الذي يمنحُها الحياة»(١). لقد كان الخطأُ الأكثر شيوعًا في الرّواية الفرنسية هو الاندفاعُ الجارفُ الذي يسوقُ الرّوائي إلى إسقاطِ ذاته على شخوصه، فينْتجُ حتمًا روايةً زائفة ذات أساسٍ سيريّ، ومن هنا تأتي الملاحظةُ الحصيفةُ، ملاحظةُ تيبوديه الذي كان يميّزُ بدءاً من عام ١٩١٢ بين «الرّوائيّ الحقيقيّ» مبدعِ الممكن و«الرّوائي المصطنع»، ناسخِ الواقعِ المعيش(٢).

إن اللاّشخصيةَ ستكون، والحالة هذه، المثل الأعلى الضروري للرّوائي غير المنحاز، والذي سيكتشفُ بنفسه تدريجيًا الكائنات التي منحها الحياة. إن هذا القانون الثاني للرّواية يقطعُ الصّلةَ بالتّقليدِ الفرنسيّ، نظرًا لأن هذا التقليد كان يُظهِر على التقريب دومًا استحواذات الرّوائيّ، وتجاربه الشّخصية. وتتوجّهُ هذه الكتابةُ مباشرةً ضدّ علم الجمال العلميّ لبول بورجيه الذي تكوّن على الوضعيّة التّينية(٣)، وأعدّ مخطّطاتٍ ذات منطقٍ لاعيبَ فيه. وهو الرّوائي الخطيبُ، وعالمُ المنطق،

(١) - المرجع السّابق، تموز، ١٩١٣، الصفّحة: ٦٢.
(٢) - ألبير تيبوديه: أفكار على الرواية، باريس: م. ف. ج، ١٩٣٨، الصفحة: ١٢.
(٣) - نسبة إلى تين، الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير. (١٨٢٨- ١٨٩٣).

والتائهُ في البرهان القياسيّ. إن بورجيه يريد أن يقدِّمَ البراهين؛ فهو يكتبُ القصصَ لكي يضمنّها أفكاراً نظريّةً يطمح إلى البرهنة على ضررها، كالحبِّ الحرّ مثلاً، والإلحاد، والترقّي الاجتماعي المعجّل. إنّ غَرَضه ليس إذن صناعةُ أثرٍ فنيٌّ. ولايمكننُا الاعتراضُ على قيمة بورجيه كعالمٍ أخلاقيّ، وعالمِ نفسٍ، ولكنه روائيّ ذو قضيّة[1]. وهو يَتيهُ في جنسٍ أدبيّ لا يُستَخدمُ مباشرةً لذلك الغرض. إن مفهومَ الفنِّ يستعيدُ قيمتَه التطلُّبيةَ في نظرِ كُتّابِ المقالة في «المجلة الفرنسية الجديدة».

يذكرنا تيبوديه بأن «الروائيَّ لايتعيّنُ عليه أن يؤلِّفَ كما يؤلِّفُ الخطيبُ، بل أن يتصرّفَ مثلما تجري الأمورُ في الحياة التي يتعاونُ معها ويُحاكيها»[2]: فالتصرُّفُ بالحياة معناه أن يعطي الحياةَ لشخوصٍ تتعقّدُ تدريجيًّا بقدر ما تباشرُ حياتها، وتصبحُ فاعلةً، ومعناه ألاّ تكشفَ عن روحها ونفسها إلاّ حين تُخرِجُنا من غفلتنا، وذلك بأن تُشغِل بالنا، وحتى بأن تصدِمَنا. إن الرّوايةَ الحقيقيةَ ستكونُ روايةً تحكي كلَّ الحوادثِ الممكنة، وتكونُ موجّهةً نحو المستقبل الذي لا تنتجُ حادثةٌ جديدةٌ فيه بالضّرورة، وعلى نحوٍ منطقيّ، عن واقعةٍ سابقة فما هي المغامرة؟

«إن روايةَ المغامرة هي قصّةُ الأحداثِ التي لايحتوي بعضُها البعضَ الآخر: فلانرى الحاضرَ فيها يخرجُ تمامًا من الماضي، في أيةِ لحظة، ولايكونُ تقدُّمُ العملِ استنتاجًا في أيةِ لحظة[3].

بعد أن ثبتنا هذا التعريف الأساسي، وما إن برهنّا، من جهةٍ أخرى، على أن عملاً روائيًا لايتكوَّنُ دفعةً واحدة، بل «يتغيَّر بقدر ما ينمو»، حتى تبقّى علينا أن نميّز بين شكلين من روايةِ المغامرة. وقد يمكنُنا الظّنُّ، للوهلة الأولى، أن كاتبًا شغوفًا بالحقيقة الداخلية من مثل روائي «إيميه» قد تخلّى عن التحليل النفسي، ووضَعَ

(١) - أي: يدافع في روايته عن أفكارٍ معينة، ويحاول البرهان عليها. (م: ز.ع).
(٢) - المرجع السّابق (أفكار على الرواية)، الصفحة: ١٨٤.
(٣) - المرجع السّابق، الصفحة: ٦٥- ٦٦- تموز، ١٩١٣.

الخيالَ في قمة الفضائلِ الرّوائية، من غيرِ مناقشة. وليس الأمرُ كذلك في شيء. ففي رواية المغامرة التي تُنتَظرُ ولادتُها هذه، تُعتَبرُ المغامرةُ «شكلاً للعمل أكثر مما هي مادةٌ له»(١). ويمكن «للمشاعر» أن تخضعَ للمغامرة، مثلما تخضعُ لها «الحوادثُ الماديةُ»! «فإلى جانبِ روايةِ المغامرة بحصرِ المعنى، هناك مكانٌ إذن لروايةِ مغامراتٍ نفسيّة. وإننا نجدُ فيها تصويراً للتطوّرِ العفويّ للنّفوس»(٢).

إن دوستويفسكي هو الذي أعطى روايةً كهذه، من خلال روايته «مراهق» فليتّجهْ الرّوائيُّ إذن إلى تلك الناحية، إذا كانت فرنسا تُريدُ أن تغتني بإسهامٍ أجنبي تلتزمُ باستيعابه في عبقريتها الخاصّة؛ فمنذ ذلك العهد، تعرّفَ أندريه جيد، وجاك كوبّو، وجاك ريفيير في مؤلّفِ «الأخوة كارامازوف» أحَدَ أكبرِ الرّوائيين الحقيقيّين، الأكثر غنًى بالرّوح الإنسانية؛ فلابدّ إذن لتجديدِ الرّوايةِ من أن يمرَّ بمدرسته، وأن يستلهمَ طريقةً روائيةً تبلغُ أعماقَ الرّوح.

وإذ يتناول ريفيير دراسةَ المتعة التي ستجلبُها الرّوايةُ الحديثة؛ يرسمُ، بلغةٍ رائعة، توازيًا بين الانفعالِ الشعريِّ والانفعال الرّوائي؛ فسبق بذلك التمييزَ الفاليري(٣). بين الرّواية والقصيدة، وأفكارَ شارل دوبوس في القصيدة، بعدّها نظامًا مغلقًا، والرّواية بعدّها نظامًامفتوحًا.

إن الانفعالَ الشّعريّ يجري الحصولُ عليه على الفور، لأن الشّاعر يعطينا كلَّ شيء دفعةً واحدة، وذلك بأن يغمرنا بالنّشوة، بدءًامن الكلمات الأولى، وبأن ينتزعنا من الواقع؛ ففي الانفعال الشّعري، لايعودُ هناك مكانٌ للنّشاطِ الفكريّ. إن الشاعرَ يستولي علينا، ويحرّكُ فينا اضطرابًا عميقًا، ويجبرنُا على سماعِ إنشاده. إننا نعرفُ كلّ شيءٍ دفعةً واحدة، لأنّه قد ألقيَ بنا فجأةً في المعجزةِ الشّعرية بفضلِ قدرةِ لغةٍ خاصّة.

(١)- المرجع السّابق، الصفحة: ٦٧.

(٢)- المرجع السّابق، الصفحة: ٦٧.

(٣)- نسبة إلى بول فاليري. (م: ز.ع).

وعلى عكسِ الانفعال الشّعري، فإن الانفعالَ الرّوائيَّ الذي تحدثُه روايةُ المغامرةِ سوف يستدعي فعاليةَ العقل، ولسوف يبعثُ فينا اضطرابًا أقلّ عمقًا، ولكن أكثر نشاطًا، انفعالاً أكثر «صفاءً، وأكثر شبهًا بأفراحِ الحياة» سوف يثيرُنا انفعالُ «انتظارِ شيءٍ ما، ولأنّنا لانعرفُ بعد كلَّ شيء، ولأنّه قد جرى إيصالُنا إلى أقربِ مكانٍ ممكن من حافّة ما ليس موجوداً بعد»[1].

وبما أن العقلَ سيوضحُ تشوُّشَ الانفعال، فينبغي كذلك أن يتخلّى الرّوائي عن هوسِ الخلطِ بين المشاعر، وأن يصوِّر أشياءَ متميِّزة. وقد يتعيّن عليه، شأن باخ، في التعبير الموسيقيّ عن المشاعر، «أن يجعلَ كلاً من هذه المشاعر يفقدُ كلَّ أثرٍ من ائتلافه مع المشاعرِ الأخرى. وقد كان يتوجّبُ عليه أن يراها جميعًا أمامه، منفصلةً تمامًا كلٌّ واحدة منها عن الأخرى، وصافيةً تمامًا، وصادقةً تمامًا»[2]. ولم يعدْ من المناسب تمجيدُ عدم الدقّة في فن دوبوسّي، بل الأسف على أن مؤلّف «بيلياس وميليزاند» قد أعطى المشاعرَ «ذلك الغموضَ الذي تتصفُ به، في الحالةِ الطبيّعية» وأبقى عليه.

وبما أن ذلك الفنَّ، فنَّ روايةِ المغامرة لايزالُ إبداعُه مطلوبًا في فرنسا، فإن ريفيير يتخّذ موقفًا ضدَّ الرّواية الفرنسية في عصره، كما قلنا، وخصوصًا ضدّ شكلِ الرّواية النفسيّة التي يقدّمُ بول بورجيه مثالاً عنها، وليس ذلك لأن ريفيير يجهلُ موهبة مؤلّف كتاب «المرحلة»، ولكنه يزعم أن هذه الرّوايةَ لاترتبط بعلم الجمال التقليديّ الجديد الذي يأخذ كتّابُ: «المجلة الفرنسية الجديدة» على عاتقهم مهمةَ التّعريفِ به، ودفعه إلى الأمام. إن جاك كوبّو، وهنري غيون، وألبير تيبوديه يلتقون في نبذهم لمفاهيمِ بورجيه الرّوائية؛ فالنّزعةُ الفكريّةُ تخنقُ الخيالَ، والإيمانَ بالفعلِ والحياة. إن روايةَ بورجيه تذكرّنا بتشريحِ جثّةٍ كان قد بَضَعَها طبيبُ مختبرٍ

---

(١) – المرجع السابق، تموز، ١٩١٣، الصفحة: ٧١.

(٢) – المرجع السابق، الصفحة: ٧٢.

شديدُ المهارة في استخدامِ أدواتِ مخبره. وهذا هو الدّليلُ على أن علمَ الجمالِ الذي يقودُ إلى تلك النتيجة لايبلغ هَدَفه. إننا نجابَهُ دومًا بـ«دراسةِ حالةٍ معينة»(١).

ولسوف تلقى هذه الدّراسةُ لدى دوستويفسكي غنًى لاينضب، هو غنى فكرٍ مركّبٍ يأخذُ بحسبانه ما يتعذّرُ سبرهُ، وعند ستيفنسون، وديكنز، ودانييل دوفو، سوف تلقى طريقةً مثاليةً في فهمِ الواقع، وحساً بالمغامرة يمنحُ رواياتهم غنى الحركة، وكثافةَ الحَدَثِ التي يقتضيها الجنسُ الأدبيّ في آنٍ واحد. إن الروحَ الحديثةَ تحتاجُ إلى الإحساسِ بما يهزُّها هزاً.

لم يكن ريفيير، مكتشفُ المعاصرين قد التقى بعد مارسيل بروست في عام ١٩١٣. إنّه يتمنىّ إذن نشوءَ تلك الرّواية المرتكزة على حدث نفسيّ، والتي نفذّها في فرنسا جزئيًا كلٌّ من بلزاك وستندال وحدهما. إن مقالةَ ريفيير التنبُّئية، واستبصاراته المدهشة لحاجاتِ اللحظة الراهنة ستجدُ تأكيداً لها من خلالِ الوقائع.

يشهد عام ١٩١٣ ولادةَ تلك الرّواية. وهو يقدّم على أيّةِ حال عملين قد وُلدَا من الاهتماماتِ نفسها، والمقصودُ هنا هو النجاحُ الرائع الذي يسمّى «مولن الطويل: Le Grand Meaulnes: لألان فورنييه من جهة، و«ا. و. برنابوت، يوميات ميليارديَر» لفاليري لاربو، المكتشف الفرنسيّ المقبل لجويس. فيكتب ألبير

---

(١)- حول الجدل الدائر بين تيبوديه وبورجيه، والمتعلّق بالتأليف داخل الرواية، يمكننا الرجوعُ إلى ميشيل ريمون في كتابه: أزمة الرواية غداة الطبّيعية ووصولاً إلى العشرينات، باريس، كورتي، ١٩٦٦، الصفحات ٣٩٣- ٤٠٠ وفي عام ١٩٢٦، يحدّو رامون فيرنانديز بدقة موقف المجلة الفرنسية الجديدة إزاء الرواية، وسوف يبين أن بورجيه وتلامذته لم يتمكنوا من فهم مشكلة «العلاقة بين الفكر والحياة. ولقد سار «علمُ النفس المفهومي» عند بورجيه في اتجاه خاطئ، لأنه لم يتمكّن من إبداعِ الرواية الحديثة العظيمة التي كان المرءُ ينتظرها، والتي لايُستَنتج حدثُها استنتاجًا، والتي لا يمكن أن يدورَ الأمرُ فيها على تقديمِ البراهين. إن فكر بورجيه ليس فكرَ روائيّ، بل فكر فيلسوف، وهو ليس فنانًا بل عالمًا أخلاقيًا. انظر: رامون فيرنانديز في مقالته: مرحلة: السيد بول بورجيه، المجلة الفرنسية الجديدة، الأول من آب ١٩٢٦، ويمكن الرجوع أيضًا إلى لينا مورينو: المجلة الفرنسية الجديدة في تاريخ الآداب، باريس، غاليمار ١٩٣٩- الصفحات: ١٧٦- ١٧٧.

تيبوديه الذي يقرُّ بأهمية هذين الكاتبين الرّائدين[1]: «لقد أبدعَ برنابوت أُسلوباً للأسفار، كما أبدع مولن أسلوباً للمغامرة».

كان ألان- فورنييه يحمل توجُّهاً جديداً لرواية اليفاعة، ويبدعُ، إذا صحّ القول، الرّوايةَ الشّعرية بفضلِ دمجٍ بين الحلم والواقع، «بفضل إدراج الحلم في الواقع»[2]. أمّا فاليري لاربو فكان ينشدُ موضوعَ المواطنيّة العالمية، والمغامرة، بالنتيجة. ولكن ألان- فورنييه، الذي كان يتلمّسُ دربَه لسنوات، قبل أن يجد طريقةَ لكي يتحاشى الوقوع من جديد في فخِّ الرّمزية، فقد كان يدركُ أنه يصنعُ شيئاً جديداً حين كتب «مولن الطّويل»[3]. ولقد ألحّ عدداً من المرات على واقعة مفادها أنه كان يكتب «روايةَ مغامرات واكتشافات»[4] والمعجزةُ هي أن روايتَه قد بلغت الشّعرَ الحقيقيَّ من خلال الواقعيةٍ الرّوائية.

هل تُحقّقُ «مولن الطويل» تعريفَ رواية المغامرة التي اقترحها جاك ريفيير في مقالته التنبُّئية؟ قد يكون من التهوّرِ بمكانَ أن نؤكّد ذلك. ولكن لامراء في أن المجادلات المحمومةَ للصّديقين حول علم الجمال الرّوائي قد كان لها أثرٌ كبيرٌ على تصورُّ العمَل، وقد خلّصت ألان- فورنييه من أفخاخ علم الجمال الرّوائي الصرف، الذي هو البديلُ الممكنُ للإغراء الرّمزيّ. ولنقلْ على الأصحّ، مع إدمون جالو «إن مولن الطويل هو أوّل نموذجٍ مبتكرٍ لرواية المغامرة، تحت هذا الشكل الجديد»[5].

ومع ذلك، فأندريه جيد هو الذي قدّم المثالَ الأكملَ لعلم الجمال الجديد في روايته «أقبية الفاتيكان» (١٩١٤)، وخصوصاً في ما يعدّه أنه روايتُه الأولى أي: «مزيّفو النقود» (١٩٢٥)، وهناك ما يُغرينا بأن نضيفَ إلى هذه القائمة «من جانبِ منازل سوان» (١٩١٣) لمارسيل بروست.

---

(١)- تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا، باريس، ستوك، ١٩٣٦، الصفحة: ٥٣٩.

(٢)- انظر: ألان- فورنييه وجاك ريفيير، مراسلات، ١٩٠٥، ١٩١٤، باريس. م. ف. ج ٤ مجلدات، ١٩٢٦- ١٩٢٨، المجلد الرابع، الصفحة: ٢٩٣.

(٣)- ألبير ليونار، ألان، فورنييه و«مولن الطويل» باريس، ديكليه دويروير، ١٩٤٣. ولقد ترجمتُ كلمة «Le grand» بالطويل لأن زملاءَ مولن في المدرسة كانوا ينادونه على هذا النحو، إذا كان طويل القامة، حسب الرواية (م: ز.ع).

(٤)- مراسلات، المجلّد الرابع، الصفحة: ٢٩٣.

(٥)- ادمون جالو، من باسكال إلى باريّس، باريس، بلون، ١٩٢٧، الصفحة: ١٨٦.

«مولن الطويل» و«برنابوت» و«أقبية الفاتيكان» و«من جانب منازل سوان» تلك هي إذن الأعمالُ التي وُلدت في اللّحظة التي كان فيها جاك ريفيير يصوغُ علمَ جمالٍ جديداً للرّواية، وهي الأعمالُ التي تجدُ نفسَها على مفترقِ التطورّ الأدبي. «ويلاحظُ ألبير تيبوديه أن كونَ هذه الرّوايات الأربع قد صدرت في غضون بضعة أشهر، عشية عام ١٩١٤، قد يعني أنها تشكّلُ المنعطفَ الأغنى الذي تحقّق في تاريخ الرّوايةِ منذ عام ١٨٣٠»(١).

إذا ما أقمنا ربطًا بين مقالة ريفيير حول رواية المغامرة، والرّواياتِ الأربع التي ذكرناها بعدّها مفترقَ طرقٍ لتطورِّ هذا الجنسِ الأدبيّ؛ فمن المؤكّد أن أندريه جيد هو الذي تابع كثيراً صيغةَ الفنِّ الرّوائيّ الجديد ونفّذ الموضوعاتِ من خلالِ الأحداث والشّخوصِ على أحسن وجه. إن «أقبيةَ الفاتيكان» تظهرُ، بلا جدال، كمنعطفٍ في أعمال جيد، ليس من وجهةِ نظرِ التّنفيذِ الشّكلي، والتّقنية الرّوائية، وإنما أيضاً في مجالِ مقاربةٍ جديدةٍ في التحليل النفسي. إن جيد ينتقلُ من القصةِ إلى الدّراما النّقدية، ولسوف ينتقلُ بعد قليلٍ من الدّراما النقدية إلى ما سيسميّها «الرّواية الصرّفة». إن «أقبيةَ الفاتيكان» تنتهي للمرة الأولى. في أعمال جيد، إلى إبداعِ عالمٍ مركّب، وإلى تحليلٍ نفسيّ غير عقلانيّ. إن لافكاديو، وهو لاخُلُقيّ جديدٌ، يضعُ نظريةَ الفعل العفويّ موضعَ التّطبيق. ويقتلُ من غير دافعٍ للقتل. إن«أقبية الفاتيكان» تمثل بطريقةٍ مدهشةٍ لإحدى الأطروحات الأساسيّة في روايةِ المغامرة، وهذا يعني أن المغامرة هي «ما يُضافُ، وما يحدثُ، فضلاً عن ذلك»(٢). فلاتؤدّي تلك الجريمةُ الدنيئةُ، من وجهةِ النّظرِ الأخلاقية، إلى عواقبَ معينة بالمفهومِ الجيديّ لأنها تُرتَكَبُ بحريّةٍ، وببساطةٍ لتؤكّد استقلالَ ذلك الذي يرتكبُها، وحريّةَ إرادته. إن حركةَ لافكاديو، في آخرِ تحليلٍ إذن، هي مثالٌ على حريّةِ تصرُّفِ البطلِ الجيديّ، وعدمِ اكتراثِه إزاء أفعاله.

(١)- تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا، باريس، ستوك، ١٩٣٦، الصّفحة: ٥٣٩.

(٢)- حول المحاولة الجيدية لكتابة رواية مغامرة، ولتأسيس علم جمال جديدٍ روائي، نرجع إلى كيفن أونيل: أندريه جيد ورواية المغامرة(بالإنكليزية) سيدني- إصدارات الجامعة، ١٩٦٩.

١ـ نحو الرواية الصَّرفة

كان لدى جيد إحساس حادٌّ بحقيقة مفادُها أنه لم يكن قد كتب روايةً حقيقيةً بعد. ولم تكن «أقبية الفاتيكان» في ذهنه أكثر من دراما نقدية، ولكنها تشكّل منعطفاً باتجاه الإبداع الروائي الحقيقي. إن «مزيفو النّقود» (١٩٢٥) رواية، كما تدلُّ كلمة الإهداء فيها: «إلى روجيه ـ مارتان دوغار. أهدي روايتي الأولى تعبيراً عن صداقتي العميقة»؛ ففي «مزيّفو النقود»، ابتكر جيد أخيراً عالمًا مركّبًا، وأبدع شخوصاً عديدين، ومن غير روابط فيما بينهم ظاهريًا، وخارجين من أوساطٍ مختلفة، ومتنافرةٍ، وروى مغامراتٍ متشابكةً، وألّفَ بين حبكاتٍ متباعدةٍ وغيرِ قياسيّةٍ، وقطع القصّة بتعليقاتٍ واعترافاتٍ، وصفحاتٍ من الصُّحُفِ، ورسائل مرسلةٍ من الشخوص. وحقّقَ «هذه الكتلة المجّمعة الطّبيعية» التي كان ريفيير يريدُ أن يرى فيها غنى روايةٍ معينة. كان جيد قد انطلق من القراءة البريئة لخبرين تافهين، وكان بدءاً من عام ١٩١٣ قد اشترك في هيئة محلّفين في محكمة جنايات، واستمرَّ بعد الحرب يهتمّ بشغفٍ بالأخبار التّافهةِ التي كانت تُخَصَّصُ لها زاويةٌ في «المجلة الفرنسية الجديدة»(١).

وهذا معناه أن جيد كانت لديه نّيةٌ راسخة حقًا في أن يجدِّدَ، من خلال «مزيّفو النقود»، وأن يحاولَ أن يقدم لفرنسا نوعًا من الرواية لم تكن قد اعتادت على إنتاجه.

إن جيد الذي أدخل دوستويفسكي إلى فرنسا، والذي يخصّص له بحثًا هامًا(٢)، والذي كان معجبًا بالرّوائيين الإنكليز الذين ألفهُم، كان يعلمُ أن الرّوايةَ الفرنسيةَ تختنق في مشدِّ القصّة. إنه يريدُ أن يكتب عملاً ثوريًّا، لذا فقد أعدَّ نظريةَ «الرّواية الصرّفة» لكي تعينه في ذلك.

إنه يريدُ في البداية أن يكتب ما يسمّيه «رواية ـ إجمالية»، أي عملاً يشكل

(١)- أندريه جيد، ذكريات من محكمة الجنايات، باريس، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩١٤.

(٢)- دوستويفسكي، باريس، پلون، ١٩٢٣.

تركيباً لتجربته الكلية. وفي الوقت نفسه، أن يكتب رواية الرّواية؛ فإلى جانب «مزيّفو النقود»، تولدُ إذن يوميات «مزيفو النقود»، وهي عملٌ موازٍ ونقديٌّ يحتوي الأفكار الخفيّة للرّوائي المبدع. وهكذا نرى في هذا المشروع مسبقًا انبلاجَ القوة التّفتيتيّة للعقلِ الذي يدمّر الخيال. من المؤكّد أن جيد قد كان مقتنعًا بأنّه ينبغي إبداع صدقِ المصادفة، والوصولِ إلى تفكيك القصة، وتأسيس تحليل نفسيّ جديد، أسيرٍ على نحو أقل للأشكالِ التّقليدية. ولكن جيد، في اللّحظة التي يقرّر فيها كتابة هذه الرّواية الثّورية، يدركُ في الوقتِ نفسه أنه كائنٌ مفرطٌ في حدّةِ ذهنه، ومفرطٌ في صعوبةِ انقياده لإيحاءاتِ الخيال، ومنشغلُ الذّهنِ إلى حدّ فائقٍ بالحفاظ على ملكاته النقديّة. إنه يفكر بروايةٍ تركيبيّة في اللحظة التي كانت فيها أزمةُ الرّواية عالمية، برغم محاولات التجديد التي أتى بها كلّ من جول رومان، وجان جيرودو، وفرانسوا مورياك. كان بروست قد وسّع لتوّه أفقَ الرواية الفرنسية، وذلك بأن أعطاها بعدًا ميتافيزيقيًا وشعريًّا. وكان جويس قد نشر للتوّ في باريس روايته «أوليس» وهي عملٌ باروكيّ يجتمعُ فيه خليطُ الأسطورةِ والواقع، بنفحةٍ غنائية، ودلالاتٍ رمزية. وفي تلك اللحظة المحدّدة من الاستمرار التاريخي، إنما يرغبُ جيد، هو الآخر، في أن يقف في الطليعة ليصل إلى بناء تلك الرّواية الصرّفة التي يحلم بُها، تلك الرّواية التي ليس لها موضوع محدّد. ولكن سيكون عليها مع ذلك أن تأخذ بحسبانها تعقُّد الواقعِ بكامله. ومن هنا تأتي المفارقةُ التالية: أي كتابة الرّواية من غير أن يدري المرء إلى أين يمضي، وإلى أين يصلُ. إن ما يثيرُ حماسةَ جيد هو مشكلة الإبداع الرّوائي، والتناقض بين الفنّ والحياة، وقدرة الرّوائي النظريّة على أن يقومَ بتركيب ما هو كائن، وما يعرفه، وما يراه، في عملٍ تخييليّ.

يكتب جيد عام ١٩١٣، في مشروعه الذي أعدّه لمقدمة «إيزابيل»: «الرواية كما أتعرّفها، أو أتخيّلها، تتضمنُ اختلافًا في وجهاتِ نظرٍ تخضعُ لتعدُّدٍ للشخوص

التي تضعها الرّواية ُعلى مسرح الأحداث. إنّها عمل لا مركزيّ من حيث جوهرها، ويهمّني على أية حال أن أصوغ نظريةً لها أقل مما يهمّني أن أكتبها»[١].

يطمح جيد إلى كتابة روايةٍ وحيدة، ولكنها تتضمن ُكلّ شيء: موضوعات فكره، وتغيّراتها، ونظرتَه إلى العالم، والصّدق، وحريةَ التصرّف، ومشكلةَ الواقع والفنّ، والتربية، والإكراه، والنّفاقَ البورجوازيّ، والتمردّ، والشّيطان. لقد غيّر وعمّق موضوعاتِ الأثيرةَ لديه، وسوّغ شيئًا فشيئًا أخلاقًا متعيّةً كردٍّ فعلٍ على الطّهريّةِ البروتستانتيّة التي نشأ عليها، والتي لن يتخلّص منها قطّ تخلّصًا تامًا.

في الوقت الذي يكبُّ فيه على صياغةِ روايته، يستحوذ عليه شبحُ دوستويفسكي، وكذلك الأمر نجاحُ بروست الذي يشعرُ بالنّدم لأنه لم يستطعْ أن يتعرّفَ عبقريته حين أغلقَ في وجهه أبوابَ «المجلّة الفرنسية الجديدة». إنه يتعرّفُ في دوستويفسكي قوّة التخيّل، وسعةَ الخيال. أما في بروست، فيشهدُ تحقّق التوجه الشعريّ للرواية، ووظيفتها الروحية. ومع ذلك، فلا ينطلق جيد من الخيال، لأنه غير قادر على ذلك، فنزعتُه التعقّلية الأساسيّة تشلُّه.

إن الإنطلاق من عالمٍ خياليّ مبني على تنسيقِ حكايةٍ لا عيوبَ فيها، قد يكون هذا هو المثلُ الأعلى، غير أنّه ليس بمتناول فكرٍ لديه موهبةٌ للكمالِ التقليديّ أكثر مما لديه للإبداع الجريء. ومن هنا يأتي تعلّقُه المرَضيّ بالمشكلة التقنية والجمالية التي لا يمكن فصلها عن الكتابة الرّوائية.

إن كتابة روايةٍ شاملة، وعملٍ مفتوحٍ وطَموح، والرغبة في جعلِ حياةٍ فكريةٍ بكاملها، وتجربة إنسان تجري في هذا العمل. وفي الوقت نفسه، عدم معرفة الموضوع الحقيقيّ لتلك الرّواية، تلك هي المشكلةُ المركزيةُ التي يصطدم بها جيد الذي

(١)- نصّ أورده ميشيل ريمون هو: أزمة الرّواية، غداة الطبيعية وصولاً إلى العشرينات، جوزيه كورتي، ١٩٦٦، الصّفحة ٣٤٣.

يتجرّدُ بين إلهامٍ عقيم، وميلٍ مرضيّ إلى الأسئلةِ الشكلية التي لا تنفصلُ عن ممارسةِ مهنة الروّائي.

يبدأ جيد في ١٧ شباط لعام ١٩١٩، وينُهي «مزيّفو النقود» في ٨ حزيران لعام ١٩٢٥، بعد ستة أعوام من إعمالِ الفكر، والتردّدات، والصّراعاتِ التي يقدّم غي ميشو(١) عنها كشفاً توضيحيًا بتدقيقٍ بارع.

إن «مزيّفو النقود» هي أولاً روايةُ الرّوايةِ التي يحدّدُ جيد موضوعَها الشّديد التجريد، وذلك بأن يقدّم: «التّضاربَ بين العالمِ الواقعيّ، وتصوّرنا عنه» كمادّةٍ لها؛ فلا شي أكثر غموضاً من هذا، ولا أكثر طموحًا، ولا أكثر تعذّرًا للتحقيق للوهلةِ الأولى. أما الهدف فيتحددُ بعد ذلك بقليل: «فالحدَث من جهة، الواقعةُ، والمعطى الخارجي، ومن الجهة الأخرى، مجهود الروائي ذاته لكي يصنع كتاباً من هذه الأشياء»(٢).

من الطبيعيّ أن ينكر جيد محاولاته الرّوائية السّابقة، وأن يرغبَ فعلاً في التصرُّف بمهارة، بما أنّه يخبرنا عن طريق إدوار(٣)، بما يتعيّن علينا أن نراه في رواياتِ الماضي الزائفة، والتي لم تكن شيئاً آخر سوى قصصٍ أخلاقية، أو درامات نقدية: «تبدو لي الكتب التي كتبتُها حتى الآن شبيهةً بتلك البُرك، بُرك الحدائقِ العامة ذات الحوافّ المحدّدة، وربما المتقنة، والتي يُحتَبس فيها الماءُ من غيرِ حياة. . وحاليًا، أودّ أن أجعل هذا الماءَ يسيلُ، حسَب انحداره، السّريع حيناً والبطيء حيناً إلى شبكاتٍ أرفضُ التكّهنَ بها»(٣). إن حيلةَ جيد تتمثّل في أنّه قد جعل من إحدى شخصياتِ روايته، وهي إدوار، روائيًا ينهمك بأعجوبةٍ في كتابة روايةٍ معينة؛ «فمزيّفو النقود» ستكون إذن روايةً لروايةٍ قيدِ الإنجاز، وتؤكّدُ شخصيةُ الروائي إدوار، بعيداً عن أيّ شكّ، أن جيد منهمكٌ خصوصاً بالمشكلاتِ التّقنية، والشّكليةِ التي يطرحُها الإبداع

(١)- غي ميشو: المؤلّف وتقنياته، باريس، نيزيه، ١٩٥٧، الصّفحة: ١٥٥ وما يليها.

(٢)- يوميات «مزيفو النقود»، باريس، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٢٧، الصفحة: ٤٩.

(٣)- «مزيفو النقود»، باريس. غاليمار، ١٩٢٥، الصفحة: ٤٢٥.

و«إدوار» هو إحدى شخصياتها (م: ز. ع).

الرّوائي، ويتكلم كلود مارتان بسخرية عن «الرّواية الناجزة لرواية مخفقة»[1]: إن الإفراط في التفكير يشلّ لدى إدوار الإلهام الروائي، على غرار الترجيح المقلق الذي نشهدُ حدوثه لدى جيد للعقلِ على الحساسيّة في اللعبة الرّوائية؛ فأيّاً كان الشيءُ الذي يكتبه جيد، فهو ليس بقادرٍ على إغفال أن مواهبَه الطبيعيةَ هي أولاً السخريةُ، والصفاءُ الذّهني، والشكُّ، والفكرُ الموجّهُ لعقله. إن فكرةَ إثارة النقاشِ حول النظرية الرّوائية من خلال روايةٍ معينة هي فكرةٌ أصيلةٌ بالتأكيد، غير أنّها رهانٌ يتعذرُ تقريباً إسنادَه، فالتأليف «الإرصاديّ»[1] يثبُتُ على أيّةِ حال أن محاولةَ جيد تتعلقُ بعلم الجمال أكثر مما تتعلّق بالرّواية حصراً.

فإذا كانت «مزيّفو النقود» هي روايةُ الرّواية، فستكون أيضاً، في قصدِ جيد، «مكان تقاطع وملتقى لمشكلات معيّنة». مع أن موضوعها لم يتحدّد إلاّ بعض الشيء. ومع أن جيد يعترفُ بأنّه يجهلُ هذا الموضوعَ، في اللّحظة التي بدأ فيها صياغتَه، بعد تفكّرٍ نقديّ طويلِ الأمد؛ فأثناءَ الحديث الشّهيرِ مع الدكتورة سوفرونيسكا، في القسم الثاني من «مزيّفو النّقود»، تسألُ هذه الدكتورة إدوار أين وصلت روايته، إذا كان مخطّطها قد ثبُت، وموضوعُها قد تحدّد، فيجيبُ الرّوائيُّ: «الحق يقال إني لم أكتب سطراً واحداً بعد من الكتابِ ذاته. ولكني قد اشتغلتُ فيه كثيراً، وأنا أفكرُ فيه كلّ يومٍ بلا توقّف»[2]. ويسرُّ لنا جيد بأن هناك محورين في الموضوع: «ليس هناك مركزٌ واحد بحصرِ المعنى في هذا الكتاب الذي تأتي جهودنا لتتجه إليه؛ فحول بؤرتين، وعلى طريقة القطوع النّاقصة، إنّما تستقطبُ هذه الجهودُ، فمن جهةٍ، هناك الحادثةُ، والواقعةُ، والمعطى الخارجي. ومن الجهة الأخرى؛ جهدُ الرّوائي نفسه ليصنع كتاباً من هذه الأمور. وهنا الموضوعُ الرئيسُ، والمركزُ الجديد الذي يغيّر محورَ القصةِ ويوجّهها نحو المتخيَّل»[3]. ومن هنا، كما

---

(1)- كلود مارتان، جيد من خلال آرائه، باريس، سوي، الصّفحة: ١٤٩.

والإرصاد هو قصةٌ موجزة تختصرُ الرِّواية وتوحي بمسارها (م: ز.ع).

(2)-مزيّفو النقود، الصفحة: ٢٤٠.

(3)- يوميات «مزيفو النقود»، الصفحات: ٤٩-٥٠.

رأى غي ميشو جيداً، نجدُ في الموضوع مستويين هما: الموضوعُ الظاهري، وهو الحادثُ التّافهُ، وموضوعُ النقود المزيّفة، وموضوعٌ حقيقيّ هو موضوعُ علم الجمال الروائي، أي رواية الرّواية.

وفي «مزيّفو النقود» يقدّم جيد أيضاً نظرية الرواية الصرفة، وهو الذي طالما كان يبحثُ عن النّقاء في الفن، وكان خصماً للتأليف بين الفنون. وقد تمّ بلوغ ذلك النّقاء في معظم الأجناس الأدبيّة، غير أن الرواية قد وصلت إلى القرن العشرين في حالة تفكك، بحيث يمكننا التأكيد بأنها قد غدت الجنسَ الوحيدَ الذي أجازَ لنفسه ترفَ الاستغناء عن كلِّ تقييد، وعن كلِّ قاعدة. أما انحطاطُه فقد أخذ ينجُم عن الحرّية القصوى التي كان الروائيُّ يتمتّعُ بها. إن جيد يريدُ أن يدلِّلَ من خلال نظريته عن الرّواية الصرفة، والتي دمجها بروايته، أن يدلِّل على أن دراسةَ الماهيات مؤشّرٌ على الفنّ الذي بلغَ نقطةَ تطوُّره القصوى! فحسب تفكيره، تعدّ الرّوايةُ الصَرفةُ هي الرّواية التي تخلَّصت من الوصف الواقعيّ المسطّح، ومن الاستقصاء الاجتماعيّ، ومن الإيحاء السّياسيّ، وخصوصاً من التحليل النفسيّ التّقليدي - إنها روايةٌ تتخلّى عن وسائلِ بلزاك في تجسيد المحسوس - وهي الطّموحُ إلى استحضار الحياة، بما فيها من دلالة، كاللّوحات التي تصورُّ البنى الجسدية، واستحضار المناظر الطبيعية، والانقياد للحكاية - لكي لا تحيط في نهاية الأمر إلاّ بعالم الداخلية، عالم الوجدانات التي تتحولّ. ينبغي أن ننبذَ الحبكةَ المعدّةَ مسبقًا من خلال سيناريو معين، وتماسك هذه الحبكة، والأحداث الطّارئة المقرّرة سلفًا، وأن نؤثرَ عليها العملَ الفنيَّ غيرَ المتوقّع والذي تكثرُ فيه الموضوعاتُ والشُّخوص، وتتطورُّ، والذي يتحقّقُ فيه انقطاعُ القصة، وتعدُّدُ وجهات النّظر، والتجاورُ العجيب بين المغامرات المتشعبة والملفقّة. إن جيدُ يدخلُ في «مزيّفو النقود» مفهوم الصيرورة الدّيناميّ، أي مفهوم الحركيّة، ويحاول أن يحقق ما كان ريفيير يسمّيه «روايةَ المغامرة»، أي الرّواية التي يجري فيها كل شيءٌ ما غير متوقّعٍ، الرّواية التي لا بداية لها ولا نهاية، ولسوف

يكتب جيد قائلاً: «إنها الرّوايةُ التي يمكن أن تستمرّ؛ فبهذه الكلمات أودّ أن أُنهي روايتي «مزيّفو النّقود»[1].

لسوف يتمثل صفاءُ الرواية في «تطهيرِ الرواية من كافّة العناصر التي لاتنتمي إلى الرّواية نوعيًا؛ فلا يمكن الحصول على أيّ شيء حسن بسبب هذا الخلط»[2].

إن هذه الروايةَ الصّرفة التي يطمحُ إليها جيد هي روايةٌ طوباويةٌ بالطّبع، لأن محاولة كتابتها هو الإقرارُ المسبق بوجود روايةٍ مجهضة؛ فكما أن الشعر الصّرفَ قد كان محاولةً يائسةً لبلوغ قممِ توترٍ شعري قصيرِ الأجل، كذلك فإن بناءَ روايةٍ على نفي الوسائلِ الحكائية معناه اختيارُ طريقِ الإخفاق. إن هذه الرّواية الصّرفةَ هي سعيٌ لتقليص الرّواية إلى جوهرها، وإلى خصوصيّتها، كما كان الشعر الصّرفُ بدوره مشروعًا مثاليًا (طوباويًا)، ولكنه موفقٌ جزئيًا.

إن جيد يلفى نفسه، والحالة هذه، في موقع ينطوي على المفارقة بصورة خاصة، فللرّوائي مهمّةٌ تتمثّل في التعبيرِ عن الواقع. ولكن هذا الرّوائي يتضاعفُ بناقدٍ، وبعالمِ جمالٍ، وبنظريّ ينفرُ من الواقع نفوراً عميقًا.

إن ما يفكر به جيد، من خلال إدوار، إنما هو نظريةُ «روايةِ جوهرِ الكائن نفسه» ولعلّ الأمر يتعلّق بدمجِ مجمل الرّواية، وأفعال الشخوص، في تركيب فكريّ معين، من غير أن ننسى أنّ كلّ كائنٍ يعيشُ في وسطٍ ملموس من المتعذّرِ أن ننكر تأثيره.

وهل يمكنُ الوصول إلى ذلك، من خلال إغفال الواقعية، والنظر بخفة إلى مشكلةِ الواقع الذي يبدو للوهلة الأولى أكثر الأشياء تفاهةً، مع أنّه يؤلّفُ جزءاً من الحياة، ويشكّل الجانب الأكثر دلالةً في نظرِ أيّ شخصٍ كان. من المتعذّرِ أن نعبّر عن جوهرِ الكائن في الوقت الذي نُنكر فيه ملموسيّةَ الوجود، وإدماجه في الحياة اليوميّة. فما إن يلتقي جيد الواقعَ الأكثرَ ابتذالاً، وما إن يصطدمُ بضرورةِ تخصيصِ

(١)-مزيفو النقود، الصفحة: ٤٢٥.

(٢)-(يوميات «مزيفو النقود») الصفحة: ٦٤.

حصّة لوصف الوقائع الصّغيرة، ووصف الملموس، حتى يحقق حلمه الطّوباويّ، حلم الرّواية الصرفة، فيقُرّ إدوار بالحَرَج أمام شخصوصه: «فما إن يتعيّن على المرء أن يكسوهم، ويحدّد مرتبتهم على السلّم الاجتماعي، وميدان عملهم، ورقم وارداتهم، وما إن يتعيّن عليه خصوصًا أن يجد لهم من يُجاورهم، وأن يبتكر لهم أهلاً، وأسرةً، وأصدقاء، حتى يتراجع[1].

ولئن كان إدوار يعرف شخوصه؛ فهو يظهر عاجزاً عن رؤيتهم وهم يعيشون.

إن مأساة الرّوائي القحّ هو أنه غير قادر على الإفلات من عالم ذهنيّ معين. إن بلزاك متّهمٌ بأنّه مضجرٌ. غير أنه إذا كان ناجحًا في إعادة إبداعٍ للعالم، فذلك لأنه يعرف كيف يرى الواقع، حتى في تفاصيله الأكثر صغراً، ولكنها، في الوقت نفسه، الأكثر دلالةً. إن جيد يرفض هذا المنظور، لأنّه قد تكوّن على يد الرّمزية التي هي مدرسةٌ تقوم على النّزعة الذاتية. إن الرّواية الصّرفة أمرٌ متعذّر. ولم يحققها جيد نظراً لأنّه قد تاه في نمنمة أسلوبيّة مجرّدة، بسبب توجّهٌ إلى الوضوح الذّهني. لقد أنكر الميزة الأولى عند الرّوائي الحقيقي أي: الإيمان بلا تردُّد بالواقع، والوقوع، من غير أفكار مسبقة، في إغراء التخيُّل. إنه لم يستطع أن ينسى، كروائي، أنه أيضًا مؤلّف درامات نقدية خصوصًا. ومن هنا يأتي النزاع الذي لا مفرّ منه بين ذهنٍ يقظ والبراءة الخلاقة الضرورية للمتخيَّل؛ فمع أن جيد قد كان بكليته متيقظًا، وراغبًا في الهروب من نواقص الواقعية، وخصوصًا من طريقة الشريحة الحياتية؛ فقد وصل إلى صحراءِ العقمِ الرّوائي. لقد أمضى ست سنوات وهو يكتب «مزيّفو النقود» بعنادٍ أليم. وهو يأخذ على الطبيعيين أنهم «يقطعون الشريحة الحياتية، في الاتّجاه نفسه دومًا، وهو اتّجاه الزَّمن طوليًا؛ فلماذا لا يقطعونها عرضيًا؟ أو في العمق؟»[2].

(١) -(يوميات «مزيفو النقود»، الصفحة: ٥٧).

(٢) -مزيّفو النقود، الصفحة: ٢٣٨.

أمـا هو، فـلا يريدُ أن يقطع إطلاقًا. إنه يريدُ أن يُدخلِ كلَّ شيءٍ في الرّواية فـيقـدّم الواقع من جهـة، ويقـدّم من الجـهة الأخـرى، ذلك الجـهـدَ الذي يُشكّلُه به أسلوبيًا[1]، أي أنّه يصوّرُ الحياةَ المتحركةَ والمتحولّةَ في ازدحام تفكّكها، وأن يحيطَ بكثرة من الموضوعات التي تسيرُ في كلّ الاتجاهات، والتي ليست في واقعِ الأمر، قابلةً للانتظام في مجموعٍ متوازن. إن استحواذاته الخاصّة به تغلبُ على عزمه لعرض الواقعِ المتحرك.

ولم يتمكن جيد من كتابة «مزيِّفو النقود» إلاّ حين صار غير أمينٍ على نظرية الرّواية الصرّفة التي يعرضُها إدوار في الجدال الكبير، جدالِ ساس - فيه.

لقـد أدرك شـارل دوبوس جـيـداً مـشكلة المخطّط المزدوج لتكوين «مـزيّفـو النقود»: «إذا كانت نظريةُ الرواية الصرفة تمثّل حيلةَ إدوار الأخيرة، فإن حيلة جيد الأخيرة تكمنُ في الحريةِ التي ينويَ أن يستبقيها لنفسه تجاه تلك النظرية ذاتها»[2].

إن جيد قد لاقى الفشل، في نظرِ العديد من النّقاد، لأنه لم يلعبْ اللعبة في العمق، ولأنّه قبل التقييدات التي يفرضُها فنُّ القصة المتخيّلة على كلّ من يريدُ كتابةَ قصـة من هذا النوع. ومع ذلك، يبقى أن جيد، على مستوى الإدراك الفنّي والمشكلات الخاصّة بالرّواية، قد نجح في تحقيق مأثرةٍ معينة، وقد وجّه الرّواية المعاصرة نحوَ الأبحاث التي ستؤدّي إلى إعادة البحث فيها بصورة كاملة، وذلك على يد روائيي جيل ١٩٥٠، ولابد من أن نعدّه بلاَ جدالَ مبشّراً بالرّواية الحديثة، لأن أولّيّةَ علم جمال هذا الجنس الأدبي لديه هي أكثر أهمية من تنفيذ العمل ذاته إن كتابةَ روايةٍ ما تصبح دُلالةٌ على تعذّرُ كتابتها: «إن الميلَ إلى عملٍ ما يتضمّن في ذاته أساسه الخاصَ به هو ميلٌ رمزيٌ في أصله؛ فحين كان هذا الميلُ يُجابَه بجنسٍ روائي مطبوعٍ باحتمال مزدوجٍ، احتمالِ الواقع الذي يوحي به، والحوادث التي يجري تنسيقُها فيه، كانً لابدّ له أن يقودَ جيد إلى الحلّ الجماليّ الوحيد الذيَ كان ممكنًا، وهو: أن يسكبَ في الرّوايةِ غير الصّافية التي يكتبها نظريةَ روايةٍ صرفةٍ تتعذّر كتابتُها»[3].

---

(١)- المرجع السابق، الصفحة ٢٣٨.

(٢)- الحوار مع أندريه جيد، باريس، كوريّا، ١٩٤٧، الصفحة: ١٧٨.

(٣)- ميشيل ريمون: أزمة الرّواية، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٦٦، الصفحة: ٢٤٩.

هذه هي أفكار جيد حول استقلال الشخوص الذاتي عن الروائي، وحول مشكلة تعدد وجهات النظر التي تجعل من «مزيفو النقود» عملاً ثورياً حقاً، ومتقدماً جداً على نظريات العصر الروائية التي كانت لا تزال جميعها وريثة للقصة اللاشخصية وللموضوعية البلزاكية. لقد قيل عن جيد إنه كان روائياً للخارج، وروائياً للداخل في آن واحد؛ ففي كافة الأعمال التي سبقت «مزيفو النقود». كانت الشخوص في غالبيتها سيرية أو، على أية حال، مبدعة انطلاقاً من الأنا الجيدية، مع أن جان هيتييه قد حلل الكيفية التي يبعث جيد بها الحياة، من خلال القصص والدرامات النقدية، في شخوص ليست موضوعية، بل مشكلة أسلوبياً، انطلاقاً من نزوعات مختلفة، ومتناقضة في النفس الجيدية(١).

إن قصد جيد في «مزيفو النقود» أكثر وضوحاً؛ فهو يريد أن تكون شخوصه مستقلة ذاتياً، ومتميزة عنه، مع أنه يدري أنها ستولد من بعض سمات شخصيته هو، ومما يمكن أن نسميه، على غرار جان توما بـ «أنواته المتعاقبة». إن جيد يريد أن يتجاوز الذاتية، غير أنه يعلم أيضاً مدى الصعوبة في أن يكون المرء موضوعياً حقاً، على طريقة روجيه مارتان دوغار الذي تبادل معه أحاديث طويلة، دارت على تلك المسألة، وعلى مسألة الرواية عموماً. وفي هذه الرواية التي يكتبها بصعوبة، وأحياناً، بهمة مثبطة إلى حد كبير، سوف يقدم تجميعاً شاملاً لدوافعه، وتناقضاته، واستحواذاته ورغباته التي سترثها شخصياته المنفصلة عنه، والمرتبطة بأكثر ما هو حميمي في ذاته، في آن واحد. إن جاك ليفي يرى في «مزيفو النقود» «نتاجاً لميثولوجيا روحية»؛ ففي الوقت الذي بدأ فيه جيد فعلاً بكتابة عمله، إنما سيقع على نص تيبوديه الذي يلقي الضوء بعمق على دراما الإبداع الروائي: «إن الروائي الحقيقي يبدع شخصياته انطلاقاً من الاتجاهات اللامتناهية لحياته الممكنة، والروائي المصطنع يبدعها انطلاقاً من الخط الوحيد لحياته الواقعية... إن عبقرية الرواية تجعلنا نعيش الممكن، ولا تجعلنا نعيش الواقع مجدداً(٢).

---

(١) - جان هيتييه، أندريه جيد، الجزائر، شارلو، ١٩٤٥.

(٢) - ألبير تيبوديه، المجلة الفرنسية الجديدة، الأول من آب ١٩١٢، الصفحة: ١٢.

ولسوف ينشر النص في كتاب: «أفكار حول الرواية»، باريس، غاليمار، ١٩٣٨، ويورد جيد هذا النص في كتابه (يوميات «مزيفو النقود»)(ص٩٦) بتاريخ ٢٥ أيار ١٩٢٥، أي في الوقت نفسه الذي ينهي فيه روايته..

وهكذا وجد مشروعه في النتيجة تسويغًا له، وانحلّ التناقض بين الموضوعية والذّاتية، وبين الحياة والفنّ، والواقع ونقله إلى الإطار الشّعري. ولسوف يتمثّل التجديدُ التقنيّ في إجراء أفضل ما يمكن من التّوازن بين قصصٍ تبدو للوهلةِ الأولى غير متوافقة، في الوقت نفسه الذي يتحقّق فيه عدمُ الاستمرارِ الحكائي، من خلال انقطاعاتٍ مستمرّة للقصّة، وتشابكات الموضوعات. فبقدرِ ما تكونُ هذه الموضوعاتُ عديدةً، بقدر ما يكونُ ذلك أفضل. ولقد أحصى جاك ليفي واحدًا وخمسين موضوعًا في «مزيّفو النقود» التي تظهر فيها أيضًا أربعون شخصيّةً. ومع ذلك، فإن هذه الكثرة كلّها قد انطلقت من حادثتين حقيقيّتين لا رابطَ بينهما: عمليةُ تزييفِ نقودٍ يقوم بها فتيانٌ مدنيّون، (حادثة جرت في عام ١٩٦٠) وانتحارُ تلميذٍ في كليرمون ـ فيرّان (حادثة جرت عام ١٩٠٩).

أما تقنيةُ التعدُّد الكبيرِ لوجهات النّظر، فقد كانت تسترعي اهتمامَ جيد منذ سنوات طويلة، كما تدلُّ على ذلك «يومياتُه»، وموضوعُ مقدمة «إيزابيل»، ويومياتُ «مزيّفو النقود» حيث غالبًا ما يدورُ الكلامُ على الرّواية بعدّها عملاً لامركزيًا؛ فالقصّةُ تأخذُ بالتّلاشي، وتكفُّ الروايةُ عن سرد قصّةٍ معينة، فيستخدمُ الرّوائي الأحاديثَ، ويوميات إدوار، والرّسائلَ، والحوارات؛ والسّردَ اللاّشخصيّ، لكي يصلَ إلى إضاءة المسافةِ بين الواقعِ الفجّ والواقعِ المثالي، عن طريقِ الشخصيّات. وهكذا يكون جيد قد وصل إلى إنشاءِ «علمِ جمالٍ للتزامن» بفضلِ تعدُّد وجهاتِ النّظر، ونتيجةً لأن وجدانات عديدةً تعيش أحداثًا متفرّقة في الزّمان وفي المكان: «لقد أخذت الرّوايةُ تكفُّ عن أن تكون مثلما كانت بالنسبة لبورجيه: أي: «حياةً تُروى»؛ إنها لم تعدْ، كما يكتبُ ميشيل ريمون أكثر من تجميعٍ لشذرات تلتقطُها وجداناتٌ مختلفة»[1]، ويضيفُ الناقدُ نفسُه بصددِ التقنيّة الرّوائية في «مزيّفو النقود» أنه إذا كانت القصّةُ تُكتَشفُ من خلال الشّخصيات، فإن

---

(١)- ميشيل ريمون: «أزمة الرّواية»، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٦٦، الصّفحة: ٣٤٧.

الشخصيّات تُكتَشَفُ من خلال القصّة، أو على نحوٍ أدق، من خلال ما يرونه من القصة»[1].

يبيّن كلُّ هذا إلى أيِّ حدٍّ احتلت فيه المشكلاتُ التقنيّة، والأغراضُ الجماليةُ عند جيد، سلّمَ الأولويّات بالنسبة للمشكلات الأخرى، ودفعت إلى موقعٍ طليعي، في ميدانِ الرّواية كاتبًا لم يكن، في الأساس، روائيًا، بل متعصّبًا للفنّ.

إن النقاشات المثيرةَ للحماس التي خاضها جيد، روائيُّ المستقبل، مع ذلك الذي يعدّه أحدُ أساتذة جنسِ الرّواية، والذي يأخذُ عليه إفراطه في النّزعة الموضوعية، هي التي يمكن أن تدلَّ، على أحسن وجه، إلى أية درجة يغدو التخليَ عن وجهة النظرِ الوحيدة والأثيرة على الرّواية التقليدية، لصالح تعدُّدِ وجهات النّظرِ، يضعُ جيد في الطلّيعة المتقدمة للبحثِ في مجال الرّواية.

إن موقعَ روجيه مارتان دوغار كممثلٍ نموذجيّ للتقنيّة الموضوعية الصّادرة عن الواقعية، هو موقعٌ لا جدَلَ فيه. غير أن جيد لم يعدْ يرغبُ في مراعاة عرضِ الوقائع تبعًا لتسلسلٍ زمنيّ لا عيبَ فيه، وعلى يد ملاحظٍ متميّزٍ، وغير منحازٍ تمامًا. إنه يوضح لروجيه مارتان دوغار الكيفية التي يقصدُ بها استخدامَ إضاءاتٍ متنوعة من خلال وجدانات شخصيّاته.

«لكي يفُهم ما يقصدُ إليه على نحوٍ أفضل، أخذ ورقةً بيضاءَ، ورسم عليها خطًّا أفقيًّا مستقيمًا تمامًا. ثم أمسكَ بمصباحِ الجيب الذي هو لي، ومرَّر ببطءِ النقطةَ المضيئة من طرف السّطر إلى الطّرف الآخر، وقال: «هذه شخصيّةُ باروا، وهذه شخصيّة تيبو، لديك... إنّك تتصورَّ سيرةَ شخصيةٍ ما، أو تاريخَ عائلة، وتُسلّطُ عليها ضوءَك بأمانة. وسنةً بعد سنة... أما أنا، فهاكَ الطريَقة التي أريدُ أن أؤلّف بها روايتي «مزيّفو النقود»...». وقلبَ الورقة، ورسمَ عليها نصفَ دائرة كبيرة، ووضعَ المصباحَ في الوسط، وجعله يدورُ من مكانه. ويمرّرُ الأشعةَ على طول

١ـ المرجع السّابق، الصفحة ٢٤٦، الملاحظة رقم: ٢٨٣.

المنحنى، مُبقياً المصباحَ في النقطة المركزية: «هل تدركُ يا صديق؟ هذان منظوران جماليّان. أما أنتَ، فتعرضُ الوقائعَ مثل مؤرّخ رسميّ، ومن خلال تعاقُبها الزّمنيّ، مثل منظر شامل يُعرَضُ أمام القارئ. أنتَ لا تروي قط حادثةً ماضيةً من خلال حادثةٍ حاضرة»[1].

لاشكَّ في أن جيد الذي توكّدت قدراتُه كباحثٍ في جمالية الرّواية يجمعُ في عملٍ روائيّ حزمةَ الطّرائقِ الممكنة في الجنسِ الرّوائي، بما في ذلك ملاءمةَ البناء الموسيقيّ الذي أساسُهُ التتابعُ، والطّباقُ اللحنيّ للقصة، لاشكَّ أنه يمكن أُن يعدّ مجدِّداً، ومبشّراً بلاريب بالأبحاث التي ستنتهي إلى حشرِ الرّواية المسماة بالجديدة في الطّريق المسدودة التي تغوص فيها منذ عشرين عاماً.

٢ـ نحو الرّواية الجديدة

قبل أن نتناولَ دراسة علمِ جمالِ الرّواية الجديدة بحصر المعنى، لنُعاينْ الكيفية التي يتّضحُ بها تكوينُها، من خلال النقاشِ الشّرس الذي أخضعها له ثلاثة كتّابٍ يعترضون على هذا الجنس الأدبيّ، وهم: بول فاليري، وأندريه بروتون، وروجيه كايوا.

كان فاليري يُعلن احتقارَهُ الكلّي للرّواية، ويعدّ هذا الجنس الأدبيَّ متدنّياً، لأن الرّوايةَ لا يمكن أن تُكتب أو تُقرأ فضلاً عن ذلك، إلا لقاء تخفيفٍ لنشاط العقل.

ولسوف يصلُ الأمر إلى إنكار صلاحية الجنس الروائي نفسها[2].

لقد كانت روايةُ «أمسية مع السّيّد تيست (١٨٩٦) تشكّلُ رهاناً، لأن فاليري،

---

(١) - روجيه مارتان دوغار: ملاحظات حول أندريه جيد، باريس، غاليمار، بلياد، الجزء الثاني، الصفحة: ١٣٧١. وقد أوردها م: ألبيريس في: «تاريخ الرواية الحديثة، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٦٢، الصفحة: ١٧٠.

(٢) -حول علاقات فاليري والرواية، أنظر: كلود إلسن، فاليري وإغراء الرّواية، لا تابل روند (المائدة المستديرة) نيسان، ١٩٥١.

كاتب الوعي الأكثر تحليليةً، وعابدَ الأشكال، وأميرَ الكلام، يتخلّى فيها بالضبط عن المتطلّبات الرّوائية حصراً: كالشخصية، والسَّرد، والحَدَث، والتخييّل، والتأليف المأسويّ. إن السّيد تيست عقلٌ صرف، وكائنٌ تجريديّ غير مندمجٍ في الفعل؛ فلم يكنْ ممكنًا والحالةُ هذه أن يصبح شخصيةً روائيةً، أي من نوعٍ مكرّسٍ بالضّرورة للتّعبير عن أدنى حدّ من الواقع. وليس تيست، في ذهنِ فاليري إلاّ عبقريةً من عبقرياتِ العقل، وفكراً «يرى نفسهَ مرئيًا» و«ووهمًا متخيّلاً من أوهامِ الأساطيرِ العقلية» و«شيطانًا للإمكان» إنه فكرٌ لا جسدَ له، ورجلٌ لا يمكنه بأيّة حال أن يعيشَ حدثًا ما. إنه فكرٌ بحتٌ ووجودهُ، كما كان فاليري يرى لايستطيعُ أن يتعدَّى بضعةَ أرباعِ من السّاعة. إن هذه الروايةَ-الزائفة، المبنية على التحليل الجليديّ للغرورِ الفكريّ، هي في الواقع مرافعةٌ عنيفةٌ ضدَّ الأدب الذي يُعدّ انحرافًا. ولسوف يصمت فاليري عشرين عامًا، وهو الذي كان يكتبُ بصدد إخفاق مالارميه وصمته: «ممنوعٌ على من هم أكثر عمقًا من الجميع أن يُعجَبوا بأنفسهم عن طريقٍ ملتوية، هي طريقُ حميّةِ الآخرين. لأنهم اليقينُ بذاته، والذي لا يمكن لأيّ كان غيرهم أن يدرك مايتطلّبونه من وجودهم، ولا ما يأملونه من شيطانهم. إن مايعطونَه يوميًا ليس قطّ إلا ما يرمونه: العفونات، والفضلات، وألعاب زمنهم الخفيّ»(١).

ليس من المدهش أبدًا. والحالة هذه، أن نرى كاتبًا ذا وعيٍ فائق مثل فاليري يرفض هذا النوع من السّحر الذي يمارسه روائيٌ مبدعٌ على القارئ المسحور بالأسطورة. إن الأمر الذي طالما أثار اهتمام مؤلّف «ألوان من السّحر» في عملٍ فنّي، هو كمالُه الشّكليّ، وصعوبةُ تحقيقه إذن. وتبدو له الرّوايةُ، مبتذلةً وسهلةً وفي متناول فكر سطحي. إن فاليري هو الكاتب الذي افتخر بأنه لم يستطع أن يكتب: «خرجت المركيزة في السّاعة الخامسة»، وحين يكون المرءُ معتزاً بعقلٍ نشيطٍ وانتقائي، لا يمكنه أن يفهم قارئ رواياتٍ تفتنُه أولاً متعة القصّة، وازدحامُ الحياة، ونشوةُ الوهم. إن قارئ الرّواية كائنٌ منفعلٌ يستسلم: «أن يكون المرء منفعلاً، وأن

---

(١) - «كنت أقول لستيفان مالارميه، في بعض الأحيان. . . » الأعمال، المجلد الأول، باريس، غاليّمار. مكتبة لابلياد، ١٩٦٨، الصفحة: ٦٤٤.

يصدّقَ قصةً ما . . . فذلك يكلّفُ القليلَ جداً ، ومقابل هذا القليل ، يمكنه أن يحصل على متع كبيرة ، وأن يدرأ الضَّجر . . غير أن ذلك النّوعَ من اليقظة الذي يعقب قراءةً مستحوذةً تسبّبُ لي ما يكفي من عدم الارتياح ، ويتكوّن لدي انطباعٌ بأني كنتُ عرضةً للتّلاعب والتّدليس ، والمعاملة على أنني إنسانٌ نائمٌ تجعله أدنى حوادث نظام نومه العارضة يستشعر اللاّمعقول ، ويحتمل عذاباتٍ وملذّاتٍ لا يمكن احتمالها»(١) .

وهناك مأخذٌ آخر يوجَّه إلى الرّوائي ، وهو الفقر في مفهومه للزمن ؛ ففي رواية ما يتبع القارئ سير حدثٍ ماضٍ يعرف عنه الرّوائيّ كلَّ شيءٍ مسبقًا . إن القصة المتخيَّلة لا تمنع الرّاوي من أن يدير اللّعبة ، ويشدّ الخيوط . ومن هنا يأتي عدم قدرة الرّوائي على الدُّخول في المدّة الحقيقية التي تتردّد شخصيّةٌ ما خلالها أمام المستقبل . إذ أن ميزة الكائن البشريّ هي الحرّية ، وهي إذن الاختيار ، أمام مختلف إمكانات الفعل .

إن الرّوائي ، في نظر فاليري ، غالبًا جداً مايستسلم للتّوجيه ، ويقطع الزّمن لكي يبقي قصتّه مترابطةً ، ويهدف مراعاة التطوّر المنطقي فيها . وهذه الطّريقة تبعده ، في واقع الأمر ، عن الحقيقة ، وعن الحياة . وفاليري ، بكونه وريثًا أمينًا لستيفان مالارميه وللرّمزية ، يحطُّ من قيمة جنس أدبيّ يطمح إلى إعادة إبداع الحياة . أما هو ، فلا يحترم إلاّ الحياة التي هي أولاً إبداعٌ من إبداعات العقل ، وابتكارٌ واعٍ . ومن هنا تأتي صفحته الشَّهيرة التي يعارض فيها الجمال النهائيَّ لقصيدةٍ مابالتقريب النّثري ، والعمل المغلق على نفسه ، بالعمل المفتوح ، وبكلمةٍ واحدةٍ ، الفنّ الأعلى بالفنّ الأدنى .

إن جوهر الشعر وجوهر الرّواية لاينسجمان ؛ فالشعر الذي هو لغةٌ في اللغة لايدخل في نطاق الأحلام ، بل في نطاق أكبر دقّةٍ ممكنة ، في حين أن الرّواية كذبٌ

(١) - مذكرات قصيدة ، في : بول فاليري ، الأعمال ، باريس ، مكتبة لابلياد ، ١٩٥٧ ، المجلد الأول ، الصفحة : ١٤٧٩ .

من الأساس. إن قيمة القصيدة الجمالية أكبر من قيمة الرّواية، لأن الشّعر نهائيّ «لكونه المنظومة الصّرفة لزخارف اللّغة واحتمالاتها»(١).

من المسلّم به أنه لا يمكننا في قصيدة ما أن نضيف أو نقتطع كلمةً من دون أن نخاطر بتخريبها، في حين أن الرّواية يمكن أن تلخّص، وتروى، وتترجم «وأن توسَّع من داخلها، أو تخضع للتّطويل إلى اللاّنهاية»(٢).

ويصل فاليري في تِل ْكل ْإلى أن يكتب «يُعد شعراً ما لا يمكن اختصاره، ومامن شيء جميلٍ يمكن اختصاره»(٣).

ولبسوف يعبّر شارل دوبوس عن الأفكار نفسها حول الرّواية كمنظومةٍ مفتوحة، وحول الشّعر بعدّه منظومة مغلقة: «إن الرواية تمثّل منظومةً مفتوحةً تحتوي عناصر يمكن أن تُستبَدل بها عناصر أخرى، وتظلّ عناصر جديدة قابلةً للدّخول فيها. . . أما القصيدة، فعلى العكس من ذلك، هي منظومةٌ مغلقةٌ من كلّ الجهات، ولا يمكن لشيء أن يعدّل فيها»(٤).

إن الحجة الأكثر أهميةً التي يحتجّ بها فاليري ضدّ الرّواية هي قوة الخداع لدى الرّوائي الذي هو مخادعٌ قبل كلّ شيء؛ فهو يقول إنه يصوّر الواقع. غير أنه يعلم جيّداً أنه لا يصور إلاّ عالم الخيال؛ فكيف نأخذ على محمل الجدّ فعالية على هذه الدّرجة من التّفاهة، ومن السّخف حتى. ولئن نجح الروائيُّ في مشروعه، فذلك لأنّه قد شجّع لدى القارئ سلبيّته. فما إن يكون هناك تفكيرٌ نقديّ، حتى لاتعود هناك رواية، لأن القارئ، بدءاً من تلك اللحظة، يمكن أيضاً أن يصبح روائيًا، ويُحلّ رؤيته الخاصة محلّ الرؤية التي تُفرَض عليه تعسُّفًا. إن ملكة الابتكار ليست الامتياز الوحيد للروائي.

(١) - المرجع المذكور، الصفحة: ٧٧٠.
(٢) - المرجع السّابق، الصفحة ٧٧٢.
(٣) - المرجع السّابق، الصفحة: ٦٣٨.
(٤) - شارل دوبوس، اليوميات، القسم الأول (١٩٢١-١٩٢٣)، اريس، كورتيا، ١٩٤٦، الصفحة: ٢٢١-٢٢٢.

لقد نشّطت مواقف فاليري التي اتخذها ضدّ الرواية أزمة الرّواية، وذلك بأن أحدثت عقداً لدى الرّوائيين، وبأن دفعتهم بقوةٍ إلى دراسة ماهيّة الجنس الرّوائي، وإلى أبحاثٍ شكلية ومسائل بنيويّة. إن الرواية ضدّ الرواية قد وُلدت من الجدل الذي أثاره فاليري حولها؛ ولسوف تحاول الرِّواية إذن أن تصبح قصيدةً، حسب أمنية ميشيل بوتور.

أما أندريه بروتون، فإن كتابه «بيان السّوريالية» (١٩٢٤) يحضر إلى الذهن لعبة قلب الدّمى أكثر مما يُحضر مرافعةً ضدّ الرّواية، فيتبيّن بروتون أن الرّواية قد كانت في الأصل تخييلاً، ونتاجاً صرفاً للخيال، وقفزةً في الحلم، أي بعيداً عن الواقع. والحال، أنها قد أصبحت الجنس الأدبيّ الذي كرّس أهمية الواقع وتصويره على أساس الملاحظة التي تزداد دقّة. وهذا انحرافٌ فاضح. لقد غدت الرّواية، في آخر تطورٍ لهذا الجنس الأداة الأكثر لنقل الطريقة الواقعية. وفي نظر أندريه بروتون الذي يعبّر عن رأيه بصراحةٍ قاسية؛ فإن الواقعيّة - من سان توما إلى أناتول فرانس - هي الوسيلة الأصلح للتراجع في المجال الفكري والأخلاقي، إنها «الوضوح الذي يتاخم الحماقة».

فالملاحظة، ومراعاة المنطق، وإبداع الشّخصيات: كلُّها على الدّرجة نفسها من الضّلال؛ فزائفٌ هو الجنس الأدبي الذي ينحلّ في الوصف الموضوعيّ للعالم الخارجي، وفي تحليل العواطف، والطّباع، وزائفٌ هو الجنس الأدبيّ الذي يقيم من السَّطحية طريقةً فنّيةً، ويقبل أسلوب الإعلام. إن الرّواية ترفض مقتضيات فنٍّ لغويٍّ عاجز، من خلال ضياعها في تسجيل وملاحظة الحوادث التي لا قيمة لها، والعديمة الدّلالة. أما هو، فيعلن بأنه لا يرغب في ذكر اللّحظات التّافهة في الحياة. إن الصَّمت يجب أن يستر التَّفاهة.

إن بروتون يحاكم أيضاً المنطق، والوعي الصّافي؛ فاستخدامهما المعمّم يُنتجُ السّطحيةَ والواقعية المنطقية هي نفيٌ للسرّ الخفيّ المنتشر في الواقع انتشاراً شاملاً مع ذلك. إنها تصل إلى العمق النفسيّ على نحوٍ أقلّ أيضاً، لأنها لا تستكشف إلاّ الوعي

في حين أن الأنا الحقيقية لفرد معين ينبغي البحث عنها في اللاوعي. إن الفنان الحقيقي يرفض الواقع المبتذل، ويختار بناء شيء يتجاوز الواقع، ويكشف وحده عن أعماق الكائن، وأوليّة الذات على الموضوع.

لا تفتقر هذه الحجج إلى الوجاهة، ولسوف يسمعها روائيو الحلم والهلس، الالتماعات الشعرية، وهم: ميشيل ليريس، وجوليان غراك، وأندريه بيير دو مانديارغ، وبرنار بينجيه، وجان كيرول.

وفي زمن أقرب إلينا، ها هو عالم الاجتماع والجمال روجيه كايوا الذي سيمضي بلا ريب إلى أبعد من ذلك في ازدرائه للرواية[1]. ومع ذلك، فوجهة نظره اجتماعية الطابع حصراً، وإلى حد مفرط.

إنه عدو شرس للحرية في الفن، ومن هنا تأتي ريبته تجاه الانحرافات الرومانسية والسوريالية. إنه، حسب قول كلود مورياك: «أحد النقاد الرجعيين القلائل في الأدب الفرنسي المعاصر، ومعنى القول أنه من أولئك الكتاب الذين يمتلكون وحدهم فكراً ثورياً راهناً»[2].

إنه ينظر إلى الرواية بعدها قوة هدامة للمجتمع، وجنساً أدبياً مضاداً للمجتمع بامتياز. ويمكن لرأيه أن يفاجئنا، غير أنه يستند بلا ريب إلى أساس إحصائي. فمن المذهل أن نتبين الأهمية الهائلة التي يشغلها في الرواية الجنس و«قصص السرير» ويمكن أن نقول الشيء نفسه بلا شك عن مسرح الجادات، والمسرحيات الهزلية الخفيفة (فودفيل) في بداية هذا القرن. ويرى كايوا أن السرير، والحالة هذه، هو حقاً المكان الذي يأخذ الإنسان فيه أقل مكانة للمجتمع».

---

(١) - روجيه كايوا، «قدرات الرواية»، باريس، طبعات الساجيتير، ١٩٤٢، و«مقاربات عالم الخيال»، غاليمار، ١٩٧٢.

(٢) - كلود مورياك: «اللاأدب المعاصر»، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٥٨، طبعة جديدة مزيدة، ١٩٦٩، الصفحة: /١٤٧/.

إن الرواية أيضًا هي مخدّر الشعب الذي يرضي لديه الميل إلى الوهم، ويغمره بأيامٍ قادمةٍ مرنّمة، وبالحلم المستحيل، والتجميل المثاليّ التبسيطيّ. إن إقامة صورةٍ لعاهرةٍ، رفيعة الشأن، ولمحكومٍ بريء بالأشغال الشاقة أمام مخيّلة الشعب، يعني التعجيل بولادة التمرّد ضدّ المجتمع والأسرة. إن إزالة خداع الرّواية يجري، عند كايوا، على نموذجين من الأعمال المتخيّلة الضّارّة بصورةٍ خاصّةٍ في رأيه: الرّواية الشّعبية، والرّواية البوليسيّة؛ فهذا الجنس الأدبيّ إذن ملوّثٌ منذ البداية برفض الفنّ، وببناء أخلاقٍ رخيصة. إن ما يبحث عنه قارئ الرّواية هو التمتّع بسحر القدرة الخادعة للقصة، ولاكتشاف عالمٍ جماليّ.

٣- ولادة الرّواية الجديدة

«إن النوابغ الكبار، الخارجين على المألوف، والذين اتّخذوا الرّواية في قرننا هذا ذريعةً لإبداعٍ ملحميّ، وشخصيّ تمامًا (استغرق منهم عمومًا حياةً بأكملها)، قد ألفوا أنفسهم ملهمين لكتّابٍ أكثر منهم صبرًا، وأكثر مهارة، وأكثر تواضعًا؛ فلقد حوّل هؤلاء الكتّاب إلى تقنيات ما كان لدى المبدعين ضرورةً داخليّة»(١).

حين نقرأ النّقد، والكتب الوجيزة تأخذنا الدهشة إذ نتبيّن اتّفاقًا ضمنيًا حول مفهوم «مدرسة الرّواية الجديدة»، وهي مدرسةٌ تجمع عددًا من الرّوائيين الذين يتبعون عن وعيٍ منهم، أو عن عدم وعي، متطلّبات علم جمالٍ مشترك، أو موحّد الاتّجاه على أيّة حال؛ وهكذا، فهذه المدرسة أسطورةٌ، حتى ولو أن روب-غرييه مؤلّف «في سبيل روايةٍ جديدة»(٢)، قد ظنّ أنه قد عيّن رئيسًا لا ينازعه أحدٌ لتلك المدرسة الجديدة الرافضة للتّقليد البلزاكي، والإنسانيّ النزعة، وذلك بمرسومٍ من الآلهة لا ندري ما هو.

(١) -ر. م. ألبيريس، تحوّلات الرّواية، پاريس، ألبان ميشيل، ١٩٦٦، الصفحة: ٢٤٥.
(٢)- باريس، طبعات مينوي، ١٩٦٣.

لقد كانت هناك، منذ عام ١٩٤٥، بضعة تيارات روائية قد تطورت على نحو متواز ولم يتميز فيما بين هذه التيارات بصورة خاصة تيار الرواية الجديدة، من حيث عدد الطبعات التي يخرجها الروائيون، وإنما من حيث الإخضاع الجذري للمناقشة لما كان ألان روب-غرييه، وناتالي ساروت يسميانه احتقاراً بالرواية التقليدية، وبالرواية القديمة، ومن حيث الصدى الذي تركته تقنيات الكتابة الجديدة على المستوى العالمي، وخصوصاً في أمريكا الشمالية واليابان. إن الرواية الجديدة، في أول إصدار مركز لها في طبعات مينوي (منتصف الليل)، وفي إصدار ثان لتل كل مخصص لطبعة سوي (العتبة) لم تمثل، في أية لحظة من اللحظات، ومن المهم التشديد على هذا-أكثر من ٥٪ من الإنتاج الروائي، فقد كان أضخم عدد من الطبعات من نصيب روجيه نيمييه، وأنطوان بلوندان، وفرانسواز ساغان، وجان جيونو، وفرانسواز ماليه-جوريس، وفيليسيان مارسو، وجيلبير سيسبرون، وموريس دريون، وهنري ترويا، ومن نصيب جوليان غرين، وفرانسوا مورياك، وهنري دومونتيرلان، وهذه حقيقة تثير الدهشة أكثر أيضاً؛ فهؤلاء روائيون شديدو المراعاة لقواعد القصة، ويؤمنون، فضلاً عن ذلك أكثر بـ«قصة المغامرة أكثر مما يؤمنون بمغامرة القصة»(١)، حسب تعبير جان ريكاردو، إمام الطليعة، وفيليب سولير، وجان-بيير فاي، ور. بينجيه. ولكن الواقع هو أن لهؤلاء الكتاب عدداً قليلاً من القراء. ما انفك طلاق مأسوي يكبر بين الكاتب والجمهور، بسبب المواقف المتطرفة لمؤلفي الطليعة الذين لا يعادل ازدراءهم للماضي إلا غرورهم الفكري، وعدم تسامحهم الذي يستمدونه من مذهبيات جامدة. إن جماعة ثقافية جديدة قد تشكلت، وهي تتألف من رهبان بنيويين منقطعين تماماً عن الحياة، وهم يرتوون من ينابيع التجريد التي لا تنضب. ويعيش أمام ناظرنا جيل من المثقفين الذين يؤمنون إيماناً صلباً بأنهم قد أبطلوا كل شيء، وأن العالم قد ولد للتو، ناسين بذلك أن كل ثقافة مبنية على الإحساس بالزمن، ولا يمكن أن تتقدم إلا بمنظور التجاوز الذي

(١) – مخطط إجمالي لنظرية «للمبدعين» في كتاب: مواقف واعتراضات على الرواية المعاصرة، باريس لكينغشيك، ١٩٧١، الصفحة: ١٤٣.

يفترض الاندماج أولاً، واحترام التّواصل النّزيه، وهما ضمانة التقدّم المقبول. فلانبطل ستندال وبلزاك أو بروست، بل يمكن أن نحاول تخطيهم، ولكن ليس قبل أن نتمثّلهم، ونفهمهم أولاً بالمنظور الذي كان منظورهم. ومن جهة أخرى؛ فلا ننسب إلى الأدب ولتفسيره أغراضًا علمية بحتةً، وحتى سياسيةً؛ فربّما يكمن هنا أساس المأساة. إن الفنّ والعلم ميدانان جدّ مختلفين، فأولهما هو التعبير عن تجربةٍ فرديةٍ حصراً، ولا يمكن تقليصها إطلاقًا، والآخر لا يتقدّم إلاّ من خلال تخمينات عبقريةٍ أحيانًا، ولكنها تتطلّب دائمًا تحققًا عن طريق الملاحظة والتّجريب، ولاننسى أنه إلى جانب الواقع القابل للملاحظة، وهو ميدان العلم، هناك الواقع الذي تعيشه وجدانات معينة، وينتجه اقتدار الأسلوب. إن كلّ فنانٍ حقيقيّ يخلق عالمًا أصيلاً يتيح لنا، كما يؤكّد بروست أن «نطير من نجومٍ إلى نجوم»، أما الاعتقاد، مثلما يعتقد جاك مونود، بأن العلم هو المنبع الوحيد للحقيقة، وحتى للقيمة، وأنه خارج معيار الموضوعية، لا يمكن للإنسان إلاّ أن يلاقي السّراب، فمعنى ذلك تقليص المعرفة إلى تبسيطية ليس قادراً عليها غير العلمويّين وحدهم[1]، والذين اعتادوا على التّعامل مع المحاكمات الكميّة. إنهم ينسون أن هناك نماذج أخرى من المعرفة، وهي المعارف التي كان تيلار دو شاردان يسميها المعرفة من الأعلى: المعرفة الفلسفية، والمعرفة الشعرية، والمعرفة الصّوفية والدّينية.

إن ادّعاء العلم عند الكتاب المجدّدين، والذين صدمهم ما أحرزته العلوم من تقدّمٍ مشهود، في القرن العشرين. لا يكشف إلاّ عن أملٍ فسيحٍ خائب، وغالبًا جداً عن ميلٍ لا يطاق إلى الشّمولية العقائدية والتّي وجّه كليبر هيدنس إليها سياط تأنيبه الشّرسة بهذه العبارات: «نشهد اليوم شبّانًا مقدامين، شغوفين بالبانورجيّة[2]،

---

(١) -جاك مونود، الصّدفة والضرورة، بحث في الفلسفة الطّبيعية لعلم الأحياء الحديث، باريس، طبعة سوي، ١٩٧٠، وحول تبسيطية مونود وسذاجته في البحث العلمي، يمكن الرجوع إلى الهجائية الممتعة لمارك بيغبيريد، ضدّ مونود، باريس، غراسيّه، ١٩٧٢.

(٢) -نسبة إلى شخصية: «بانورج» في كتاب رابليه" بانتاغرويل، وهو يمثل الشخص الماهر القادر على كلّ شيء (م: ز. ع).

يتجمعون، وعلى وجوههم ملامح الجدّية ليبحثوا في الطّريقة التي يمكنهم أن يكتبوا بها في الشّهر التّالي. وبعد أن يسجّلوا برصانةٍ ما أثمروا عليه يمضون برتلٍ رباعيّ لاكتشاف وعيهم الأدبي»[1].

وإذا ما أردنا أن نبرز التوجّهات الرّئيسة التي حرّكت الرّواية الفرنسية لخمس وعشرين سنةً خلت، فيبدو أنه يمكننا إجمالاً أن نشير إلى ثلاثة اتجاهات قد وضّحها علنًا النّقد ور. م. ألبيريس بصورةٍ خاصّة وهي: الرجوع إلى الواقعية وإلى الرّواية السّيرية، وإلى التحقيق، وظهور الرّواية البذيئة ذات الأسلوب الستندالي المبنيّ على روح المعارضة، والسّخرية، والميل إلى الحذاقة الأسلوبية، وأخيراً، ولادة رواية لاإنسانية نشأت من الرّغبة المتعمّدة في قطع الصّلة بالتقليد، ومعارضته بروايةٍ حديثة، موضوعيةٍ، وكاشفة عن عالم متشيّء، علميّ، ومصاغٍ صياغةً ثقيلة على أساس الملاحظة المتزايدة في دقتّها، وهو عالمٌ مبتذلٌ ابتذالاً مذهلاً في أغلب الأحيان، ويطغى على كلّ رجوعٍ إلى تجربةٍ داخليةٍ، وعلى ما هو حيويّ، أو حتى على مفهوم الإنسان بكلّ بساطة، ويؤكّد على الانتصار المنافي للحقيقة للتّقنية على الفنّ. وحوالي عام ١٩٥٠، أخذ استنفاد الرّواية الملتزمة يصبح واضحًا للعيان. ولم تعد البنى الميتافيزيقية الكبرى، والأفكار القاسية حول لامعقوليّة الوضع الإنساني والتي كانت تتوافق مع عصرٍ قياميّ اتسّم بحربٍ فظيعة وبالكشف عن النّهاية الممكنة للبشرية في اشتعالٍ ذرّيّ معمّم، لم تعد تناسب جمهوراً أخذ يكتشف مجدّداً الأمل الفسيح بالحياة، والإقبال المحموم على استنفاد اللحظة الراهنة. وأخذ روائيون جددٌ يدلّلون على أنه ليس من الضّروري أن يكون الروائي معلّمًا في الفكر، وأن يكتب مثل أستاذ في الفلسفة. ومن هنا، فقد أتى انعطافٌ مفاجئٌ نحو تخييلٍ وبناءٍ ملحمي، من غير أفكارٍ مسبقةٍ أخلاقيةٍ أو ميتافيزيقية.

إن النجاح الباهر لقصة إيرفيه بازان: «أفعى في قبضة اليد» (١٩٤٨) قد أخذ يشكّل انعطافًا نحو عهدٍ كان قد أعاد اكتشاف قيمة اتجاهٍ واقعيّ معيّن، وقصةٍ تروى

(١)- مفارقة في الرّواية، باريس، غراسيه، ١٩٦٤، الصفحة: ١٣١.

بأسلوب قاطعٍ وحيويّ، وأصبح إيرفيه بازان سريعًا هدفًا لروائيين كانوا يرغبون في أن يعيدوا الارتباط باستحضار الحياة، والقريحة، والأبطال النّموذجيّين»[1]. وسوف يظهر هذا النزوع مجدداً أيضًا، عند جيلبير سيسبرون الذي سيتوجّه هو كذلك نحو التّقرير والشّهادة، في كتابه «القدّيسون يذهبون إلى الجحيم» (١٩٥٢)، وفي «كلاب ضائعة من غير طوق» (١٩٥٤)، بعد أن انطلق من الرّواية الشّعرية.

ولسوف يمضي ميشيل دوسان-بيير حتى الدّراسة المنهجية للأوساط الاجتماعية في كتابيه: الأرستقراطيون (١٩٥٤)، والكتّاب (١٩٥٧).

إن أقلّ ما يمكن قوله هو أن هؤلاء الرّوائيين لم يمضوا بعيداً جداً في بحثهم الرّوائي وكانوا يكتفون غالبًا جداً بمقاومة ضروب الشّطط عند سابقيهم الميتافيزيقيين، عن طريق اللجوء السّهل إلى واقعيةٍ تكتفي باستعادة الإيمان بالحياة، ولكنها كانت، في الوقت نفسه، تنحطُّ من خلال الاستخدام المسرف للاستقصاء، وللواقعة الاجتماعية، وللشّهادة الميلودرامية عند سيسبرون خصوصًا. وهناك فرقٌ كبير بين الرّوائي-الشاعر، مؤلّف: أبرياء باريس (١٩٤) و«سجننا مملكة» (١٩٤٨)، ومؤلّف التحقيق، والوثائقيّ، كاتب: «القدّيسون يذهبون إلى الجحيم» (١٩٥٢)[2].

بالمقابل، فإن مارغريت دورا قد أخذت تؤلّف أعمالاً لا عيب فيها، حسب مخطّط مبنيّ بناءً متينًا هو مخطّط القصة الطويلة، ذات النموذج الميريميّ[3]؛ «فالحديقة الصّغيرة» (١٩٥٥) و«الترنيمة المرسلة» (١٩٥٩)، وسيناريو «هيروشيما يا حبّي» (١٩٦٠) كانت تكشف عن روائيةٍ متمكّنة تمكّنًا تامًا من فنّ القصة، ولا تزال تؤمن بأهمية التأليف المتماسك والدّرامي. وقد وجّهها نجاح فيلم: «هيروشيما

---

(١) - ر. م. ألبيريس، تاريخ الرّواية الحديثة، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٦٢، الصّفحة: ٢٨٨.

(٢) - ر. م. ألبيريس، تاريخ الرّواية الحديثة، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٦٢، الصّفحة: ٢٨٨.

(٣) - ميريمي: نسبة إلى بروسبير ميريميه، الروائي الفرنسي الشهير مؤلف كولومبا وكارمن.. إلخ (م: ز.ع).

ياحبي»، بدءاً من عام ١٩٦٠ نحو الرّواية الجديدة التي تمثّل في أوساطها موهبةً أصيلةً للغاية، وقلّما تتطابق مع فرمانات المفكّرين الرّسميين.

لقد تطورت، بالتوازي مع هذه الواقعية الجديدة، بدءاً من عام ١٩٥٠، ما سميت «بمدرسة التطلّق والمرح» التي يمثّلها «جنود الخيالة»، من مثل روجيه نيميه، وأنطوان بلوندان، وفرانسواز ساغان، وجان جيونو. لقد كانت فرنسا دوماً بلد البذاءة، والسّخرية، والاستخفاف، والدّعابة الشرسة غالبًا. إن روجيه نيميه الذي تعب من اتخاذ المواقف في التآليف الثّقيلة الوطأة، تآليف الكتّاب الملتزمين الذين يتصببون، بعد التحرير، كمحقّين للحق، ومتّهمين، ومصلحين، يتّخذُ اتجاه تيارٍ روائيّ متحررّ من الالتزام تحرّرًا تامًّا، ويعيد ارتباطه بتقليدٍ كان قد أعطى فرنسا فظاظة الفكر الفولتيريّ وصلفه، والصّفاء الستندالي، وضروب الوقاحة المفرطة لدى اليمين الأدبيّ المتطرّف. إن روجيه نيميه، كردّ فعلٍ على أبحاث سارتر الفلسفية. وعلى تحليلات كامو الميتافيزيقية، يجعل إحدى شخصيّاته تقول في رواية: «جندي الخيالة الأزرق» (١٩٥٠): «إن كلّ ماهو إنساني غريبٌ عليّ»[1]، مدلّلاً بذلك على النّصر الذي كان يرغب في تأكيده على جنون العيش حسب أسلوب المذاهب.

على المسار نفسه، لابد أن نسجل أعمال أنطوان بلوندان الرّوائية، من خلال: «أوروبّا المتسكّعة» (١٩٤٩)، و«أطفال الإله الرحيم» (١٩٥٢) و«المزاج الشّارد» (١٩٥٥)، ولسوف تكافأ رواية «قرد في الشتاء» بجائزة الدّول الحليفة. في عام (١٩٥٩)، وهنا أيضًا، سنلاقي التحررّ من الالتزام، وعدم الاكتراث، والتطلّقَ، والميلَ إلى المغامرة، والدّنجوانيةَ (خداع النسّاء)، وروحَ الظّفر بهنّ، والازدراء، وسذاجةً لا يمكن تبريرها، وحريةً كاملة. لقد حرّر بلوندان رواية عام ١٩٥٠ من كلّ روحٍ جدّيةٍ، من خلال إبهار مخيّلةٍ خصبةٍ، وأسلوبٍ هو، في آنٍ واحد، شعريٌّ

(١)-جندي الخيالة الأزرق، باريس، غاليمار، ١٩٥٠، القسم الثالث، النهاية.

ومبتكرٌ متحررٌ كان القراء ينتظرونه، وقد تعبوا من العبث، وإعادة طرح المسائل. إن بلوندان هو أيضاً أفضل ممثل للمتشرّدين لمدّة ما بعد عام ١٩٤٥[١]. أما جان جيونو فيمثّل حالةً قلّما هي عامة؛ فبعد أن حقّق مسيرةً متألّقةً له كروائيّ، يستحضر منطقة البروفانس التي ولد فيها، وقد كرّس هذه المسيرة لتمجيد الطبيعة التي هي المصدر الوحيدة للحقيقة والقيم. وبعد الدّفاع عن اتجاهٍ إنسانيّ وثنيّ، وتمجيد الإله بان[٢]، و«رفض الخضوع» للحضارة المدنية، وهي الأمور التي ستقوده إلى نصف تعاونٍ مع النظام الفيشيّ، فإن خيبة الأمل سوف تلقي به في طريقٍ مختلفةٍ تماماً، هي طريق واقعيةٍ جديدةٍ لا علاقة لها بالغنائية الأسطوريّة أو التنبُّئية لروايته: «فليدم فرحي»، أو «نشيد العالم».

أما رواية «جنديّ الخيالة على السّطح» (١٩٥١)، ثم «طاحونة بولونيا» (١٩٥٢) فهما لروائيّ ينصرف انصرافاً كلياً إلى إعادة بناء البسالة التي يتمتّع بها بطلٌ صلفٌ، في إطار رواية ذات خلفيةٍ تاريخية. إن جنديّ خيالة جيونو هو ندٌّ جندي خيالة روجيه نيميه؛ فلدى كليهما شخصياتٌ ذكية، ولكنها متنوّرة إلى الحدّ الذي فقدت فيه آخر وهمٍ لها، وهي تجوب العالم الذي تنظر إليه بصفاء ذهنيّ مدهش، بعدّها ذات نزعة فرديّةٍ ستاندالية وأبيقوريّة فاسقة. إن تيار «التطلّق» هذا، الجذّاب في بعض جوانبه، والذي يعيد الارتباط بقريحة الأجواء الراقية، ولباقة الأفراد الذين يطرحون أنفسهم ككائنات اختارها القدر لتوكيد طباعها، ومواطن الإمتاع في ذواتها، لا يمثّل إلاّ اندفاعاً سريع الزّوال. وقد كان غير قادر على رسم الطّريق لبحوث روائيةٍ جديدة.

لقد أتت الثورة الحقيقية من عند ألان روب-غرييه، والرّوائيين الشكلانيين المنسجمين مع حضارة تستند إلى الكمّ، وتسود فيها منذ ذلك الحين الفيزياء غير

(١)- كوفئ أنطوان بلوندان بجائزة موناكو الأدبية الكبرى (أيار ١٩٧١) ورواية: السيّد قديمًا أو مدرسة المساء، ١٩٧٠ تبعث المرحلة الجنونية لما بعد عام ١٩٤٥.

(٢)- الإله بان: هو إله الرّعاة في أركاديا، في أساطير الإغريق، وفيما بعد، أصبح يمثل الكلّ الأكبر، والحياة الكونية. (م: ز.ع).

المستمرة، والتحليل اليونغي[1]، وعلم ظاهرات الإدراك، كما يسود، في كافة الفنون، نضوب الخيال الذي يُفسحُ في المجال للنزعة العقلية، وغزو التقنيات. لم يعد العمل الفنيّ يولد من مصدرٍ مقتدرٍ منظّم ضمن شكلٍ مسيطرٍ عليه. إن العمل الفنيّ يُصنَعُ انطلاقًا من العدم، ويغدو اختباراً لغير الممكن، واختياراً للتقدّم بعدّه كذلك.

لم يحلّل أحدٌ قط الصفّات النوعية للفنّ الحديث، أفضل مما فعل غايتان بيكون: «هناك وعيٌ حديثٌ للفنّ، إذا ما جابهناه بالوعي الذي يسبقه، يوحي لنا بأن فنًّا للخلق قد حلّ محلّ فنٍ للتعبير: فقبل الفنّ الحديث، يبدو العمل وكأنه تعبيرٌ عن تجربةٍ سابقة ـ سواء كان هذا التعبير تعبيراً عن إدراكٍ قد تمّ إعداده، وعن بناء للعقل وللثقافة، أو كان تعبيراً عن آنيّةٍ معيشة، وعلى أيةّ حال، فالعمل يحكي عما تمّ تصورّه، أو عما جرت رؤيته، بحيث لا يبقى، بين التجربة والعمل، إلا الانتقال إلى تقنية التّنفيذ. إن العمل، بالنسبة للفنّ الحديث، ليس تعبيراً، بل خلقًا؛ إنّه يجعلنا نرى ما لم يكن قد رؤي قبله، فهو يشكّلُ بدلاً من أن يعكس، ويصبح من الآن فصاعداً حادثة خلقٍ تفصل بين التجربة والعمل، كما أن الفنان الحديث هو أولّ من يتصورّ الصّعوبة بكاملها، وربّما تعذّر العمل»[2].

لقد دخلنا منذ خمسة وعشرين عامًا في محاولات تصبح نظريةً أكثر فأكثر، وولجنا إلى الرّواية الجديدة خصوصًا، وإلى فنٍّ أساسهُ الأشكال والبنى التي نرى فيها الكلمات تتقدّم على الأفكار، وتؤمّن انتصار رؤيةٍ تتّصف بالضيّق الشديد. فهل نحن في نهاية دورةٍ تحليليّة، ومتحررّةٍ من كلّ شيء، دورةٍ لفظت الماضي الثقافي، وفرضت عقيدة منافاة الثّقافة، وحداثةٍ تبذل قصاراها لاستكشاف حقائق واقعية تزداد تماسكًا، وتزداد تجرّدًا عن الأصداء الإنسانية؟ إن كلّ شيء يبيح لنا أن نظنّ ذلك؛ فالنّزعة العقلية، والألعاب البلاغية تستدعي حتمًا ولادة دورةٍ جديدةٍ من التطورّ ستفرض رجوعًا إلى مصادر الفنّ الإنسانية، وإلى إعادة تقدير

(١) - نسبة إلى يونغ، الطبيب النفسي، وعالم النفس السويسري الشهير (١٨٧٥ ـ ١٩٦١) (م: ز.ع).
(٢) - استخدام القراءة، القسم الثاني، باريس، ميركور دو فرانس، ١٩٦١، الصّفحة: ٢٨٩.

قدرات عالم الخيال، والاستبصار، والإلهام الحقيقي. ليس الرّوائيُّ الجديد، في معظم الوقت، سوى مقتفٍ أعمى يبحث عن حداثةٍ تصبح باطلةً، غداة اكتشافاته الشّاقّة؛ فهو ينسى أن بهاء شجرة سنديانٍ يرجع في مصدره إلى جذورها، وأنّه من غير هذه الجذور لن تكون هناك بنيةٌ لأغصانها، ولفروعها وأوراقها. إنه ينسى أن «عبقرية فرنسا هي منطقٌ متّقدٌ في العقول المتفوّقة، وفصاحةٌ في العقول الثانوية»(١).

فروب-غرييه إلى جانب بلزاك هو الظلّ إلى جانب النّور، ورولان بارت إلى جانب تيبوديه هو تريسّوتان الذي يبذل قصاراه لتصغير العظمة على قياسات الحقير، فينحدر إلى انتصار الذّاتية باسم العلم. وجان ريكاردو إلى جانب شارل دوبوس هو الادّعاء العلميّ إلى جانب التجربة الداخلية والمعاشة لاتصال مغنٍ بما يمكن لوجدانٍ فنّي أن ينقله إلى وجدانٍ آخر يكبر به. إن الرّوائيّ اليوم يدّعي أنه يستكشف ستمتراً مربّعًا من الواقع الموضوعي واللّغوي، متذرّعًا بحجّةٍ خادعة هي أنّه يعيش في العصر الذّري. والحال أن جان-برتران باريّر(٢) يعلمنا لحسن الحظّ بأن «مضارعة الذّبابة أمرٌ غير وارد في الأدب»(٣).

إن ولادة الرّواية الجديدة ليست علامةً على تحوّلٍ في الحضارة، وعلى أزمة الإنسان فحسب، فصعودها الخاطف منذ عام ١٩٥٣ يرجع إلى مصادفةٍ طريفةٍ شاءت أن يتحوّل رولان بارت، المحرّر الممتاز للمجتمع من أضاليله وأوهامه إلى ناقدٍ ذاتي النّزعة وإلى مبدع، وأن يكتب مقالةً مدوّيةً عن «الممحايات» لألان روب-غرييه(٤). وكان ألان روب-غرّييه مغموراً، وكانت روايته الأولى حسب أقواله ذاتها، قد اصطدمت «بما يشبه الصّمت المستنكر»(٥)، بانتظار أن تلاقي الرّوايات

---

(١)-ميشليه، وقد أوردها جاك فيار في كتابه: فلسفة الفن الأدبي والاشتراكية حسب رأي بيغي، باريس، كلينغشيك، ١٩٦٩، الصفحة: ٣١، الملاحظة: ٧٠..

(٢)- تريسّوتان هو شخصية من شخصيات موليير في مسرحيته: النساء العالمات، وهو نموذج للمغرم بالأدب والمدعي المعرفة والمغرور. (م: ز.ع).

(٣)- العلاج بتنحيف الرواية، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٦٤، الصفحة ١٠٨.

(٤)- «الأدب الموضوعي»، من مؤلّف: نقد. ١٩٥٤، مقالةٌ أعيد نشرها في: أبحاث نقدية، باريس، طبعة: دوسوي، ١٩٦٤.

(٥)-آلان روب-غرييه: في سبيل رواية جديدة، باريس، غاليمار، أفكار، ١٩٦٤، الصفحة: ٧.

الأخرى «رفضاً جماعياً وعنيفاً» من جانب النّقاد. ولحسن الحظّ، فقد كان رولان بارت ساهراً، ويتهيأ لبناء مسيرته على تلك الدّراسة التي أخذ انطلاقاً منها، ومن ارتقاء إلى ارتقاء، يبتكر نقداً جديداً ينطلق من مسلّمة فحواها إبداع نصٍّ معيّن، انطلاقاً من نصٍّ آخر، من غير أن يقصد إطلاقاً إلى فهم معنى هذا النصّ في موضعٍ آخر غير خياراته الذاتية الاعتباطية، وذلك باسم علمٍ جديد يدعى علم الإشارات (السّيمياء)، يدمج فيه التحليل النفسيّ، والماركسية، وعلم الاجتماع، وعلم الإناسة، وعلم الألسنية الذي لم يستوعبه جيداً. وكما بيّن اختصاصيٌّ بالألسنية هو جورج مونان، هناك، منذ البداية، استخدامٌ خاطئ لمفاهيم العلامة واللغة، وخلطٌ بين العلامات المؤشّرة، والرموز، والعلامات اللّغوية؛ ففي نظر الألسنيّين من السّوسيريين، تعتبر الألسنية جزءاً من علم الإشارات، والعلاقة في نظر بارت معكوسة؛ فعلم الإشارات هو الذي يشكّل جزءاً من الألسنية[1]. وهذا القلب يعدّ جوهرياً.

يبدو لنا هذا الإيضاح ضرورياً، إذا ما أردنا قياس نتائج اتخاذ موقف سيكون له، في آنٍ واحد، تأثيرٌ كبير على تطوّر الرّواية، وعلى تحوّل النّقد الوجوديّ إلى نقدٍ شكلاني وبنيويّ. وإن بدا لنا اتّخاذ الموقف هذا غير ضارّ للوهلة الأولى. فبين باشلار، وستاروبينسكي، وجورج بوليه، وجان-بيير ريشار والبنيويين، من نمط فيليب سولير، وجان ريكاردو، وجوليا كريستيفا الذين انطلقوا على المدار بمبادرة من رولان بارت، لم يعد هناك أيُّ معيارٍ مشترك. فالأوّلون منهم نقّادٌ عظماء، والآخرون يبسطون عقلهم الجدليّ، ويربطون بين الممارسة الكتابية والنّشاط الثّوري والثورة الثقافية. وهكذا، فإن بارت يكشف للعالم الأدبيّ أن حدثاً كبيراً قد حصل مُنذ قليل، وأنّ مهندساً زراعياً كان سابقاً في المستعمرات، قد أحدث للتوّ ثورة في الرّواية وذلك بأن محور رواية «الممحايات» على عالم الأشياء، وعلى كتابة «لاكثافة فيها ولا عمق»[2]، وعلى «إفراغ الأشياء من قلبها الرّومنسيّ»، وعلى تحطيم الزمان

(١)-جورج مونان، مدخلٌ إلى علم الإشارات، باريس، طبعات مينوي، ١٩٧٠.

(٢)- رولان بارت، المرجع المذكور، الصفحة: ٣٠.

والمكان التقليديين، وعلى عزل الإنسان، وعزل العالم، وعلى تقنية صادرة مباشرة عن رؤية سينمائية، وعلى ازدراء الفن البورجوازي. «فلم يعد الموضوع هنا مقراً لتواصلات معيّنة، ومكاناً لتكاثر أحاسيس ورموز معينة؛ إنه مقاومة بصرية وحسب»(١).

لايخفي بارت فرحه حين يؤكد على أهمية الثورة التي أتى بها مؤلّف «الممحايات» الذي «هاجم آخر قلعة للفن الكتابي التقليدي وهي: نظام الفضاء الأدبي»(٢)، فينبغي، والحالة هذه، الانتهاء من الاتجاه الإنساني الباحث في دخائل البشر ـ عند بلزاك، وفلوبير، وبروست ـ ومن أسطورة الجوهر الإنساني، واختيار السّطح بدلاً من العمق: «إن الرّواية تغدو تجربةً مباشرةً لما يحيط بالإنسان، من غير أن يكون بمقدوره أن يفيد من علم نفس معين، أو ميتافيزيقا معينة، أو تحليل نفسي، لكي يتناول الوسط الموضوعي الذي يكتشفه»(٣).

وكما هدم إينشتين وهايزنبرغ الفيزياء القديمة، دمّر روب ـ غرييه الرؤية الهزيلة التقليدية للروائيين الذين كانوا يرون أن هناك شبكات خفيّةً من الارتباط العاطفي، والعلاقات المتميزة قد نسجت بين النّاس والأشياء؛ لقد أصبح للثّورة الرّوائية منذ ذلك الحين كوبرنيكها(٤)، حسب قول بيير دو بواديفر.

هذا هو المجد بالنسبة لروب ـ غرييه، ولكن ليس النجاح؛ وبالنسبة للنّقاد الذين كانوا حتى ذلك الحين قصيري النّظر، فهو الهجوم باتجاه المجاهر التي تتيح لهم أن يكتشفوا هم أيضاً الرّوائيين الذين أحدثوا، عن قرب أو عن بعد، ثغرات في جدار التّقليد الجمالي عن طريق تأليه الشيء على حساب الإنسان الذي أقصي إلى

---

(١)- المرجع المذكور، الصفحة: ٣٠.

(٢)-المرجع المذكور، الصفحة: ٣٩.

(٣)- المرجع المذكور، الصفحة: ٣٩.

(٤)-نسبةً إلى كوبرنيك، الفلكي البولوني الشهير الذي برهن على حركة الكواكب المزدوجة حول نفسها، وحول الشّمس (١٤٧٣-١٥٤٣) (م: ز.ع).

سلال المهملات، أو، على أيّة حال، «إلى الكفن الأرجوانيّ الذي ترقد فيه الآلهة الميتة»(١).

وتشاء الدُّرجة أن تجري معارضة الرّواية الجديدة بالرّواية «القديمة» معارضةً مطلقةً، ويندفع النّقاد في الحال بحثًا عن التسمية المدقّقة، فتخلف مدرسة التوجيه مدرسةَ الرفض، وبعد قليل، مدرسة منتصف الليل، في حين أن هناك تباينًا بين الرّوائيين الذين يهدف بعضهم إلى تحطيم التجربة السّابقة تحطيمًا كليًّا، فيما يجهد آخرون من غير طائلٍ لينزعوا من الرّواية كلّ أثر سرديّ أو حكائيّ أو حتى نفسيّ. إن لكلّ من الروائيين الجدد-روب-غرييه، وميشيل بوتور، وكلود سيمون، وناتالي سارّوث، وروبير بينجيه-إن لكلٍّ منهم أصالته. ولم يقصد النقّاد إلى إيجاد قاسمٍ مشترك فيما بينهم، بسبب الكتابات النّظرية لروب غرييه، وناتالي سارّوت، وميشيل بوتور إلاّ بعد فوات الأوان. لقد ولد تعبير الرّواية الجديدة نفسه على إثر مجادلات، ومناقشات بين النقّاد، وليس من التماسك أو الاشتراك في النظرات الجمالية لعددٍ من الروائيين الذين يجرون تجاربهم وهم إجمالاً على درجةٍ كافيةٍ من الاختلاف، بعضهم عن البعض الآخر. والدّليل على ذلك هو أن ناتالي سارّوت قد كانت إلى حدٍّ ما مغمورةً، في الوقت الذي كان بارت يفرض فيه روب-غرييه. إنّ تاريخ رواية: «انتحاءات» يعود إلى عام ١٩٣٩، وقد نال القليل من الحظوة، مع أن سارتر قد كشف حالاً العلاقة التي تربط هذا العمل برؤيته الخاصّة للأشياء. أما روب-غرييه فقد قضى وقته وهو يناقض نفسه، في كتاباته النّظرية المتعاقبة، وفي التخلّص من التفسيرات البارتيّة. إن ما يجمع هؤلاء الرّوائيين، ويوحّد بينهم هو اعتراضهم على الرّواية المكتوبة على طريقة بلزاك، أو حتى دوستويفسكي، أي الرّواية المبنية على قصة، وعلى مغامرةٍ تتحرك فيها شخصياتٌ معينة، في زمانٍ ومكانٍ مترابطين. وهذه الشّخصيات يجري وصفها وتحليلها-حسب معايير وجدانٍ يقبل الكشف عن خباياه. إن اللّغز، إن كان هناك لغزٌ، قابل دومًا للحلّ، عن طريق الفكر التحليليّ.

---

(١)- آرنست رينان: صلاة على الأكروبول.

والإخاء الجمالي أو التقني بين الرّوائيين الجدد يولد مما يريدون تدميره أكثر ممّا يولد مما يريدون تحقيقه، ومن الكتابات الجدالية أكثر مما يولد من المادة الرّوائية ـ إنما هل هناك مادةٌ روائية، إذ يقال إنها موجودةٌ في الكتابة وحسب ـ كما يولد من النّظريات أكثر مما يولد من الممارسات. وتكون نظرية الرّواية، في آخر المطاف، أكثر أهميةً من الرّواية الجديدة ذاتها. ويكفي أن نجري مقارنةً بين تواريخ لها دلالتها:

روب ـ غرييه

الكتابات النّظرية	الرّوايات
١٩٥٥ : مافائدة النظريات؟	١٩٥٣ : الممحايات.
١٩٥٦ : طريق نحو الرواية المستقبلية.	١٩٥٥ : المخالس.
١٩٥٧ : حول بعض المفاهيم الباطلة.	١٩٦٥ : منزل اللقاء.
١٩٥٨ : الطبيعة والنزعة الإنسانية والمأساة.	١٩٧٠ : مشروع ثورة في نيويورك.

ناتالي ساروت

١٩٥٦ : عصر الشكّ.	١٩٥٩ : القبّة الفلكية الاصطناعية.
	١٩٦٣ : الثمار الذّهبية

فيليب سولير

١٩٦٢ : منطق التخييل.	
١٩٦٥ : الرواية وتجربة الحدود.	١٩٦٥ : دراما.
١٩٦٦ : الأدب والكليّة.	١٩٦٨ : أعداد.
١٩٦٨ : منطقيّات.	١٩٧٢ : قواعد.

جان ريكاردو

الكتابات النظرية

١٩٦٥ : ماهي قدرة الأدب؟

١٩٦٧ : مشكلات الرّواية الجديدة[1] .

١٩٦٨ : الوظيفة النّقدية .

١٩٧١ : في ســـبـــيـل نظريةٍ للرواية الجديدة .

١٩٧١ : الثورات الصغرى .

الرّوايات

١٩٦١ : مرصد كان .

١٩٦٥ : سقوط القسطنطينية .

١٩٦٩ : الأمكنة المعينة .

لودوفيك جانفييه

١٩٦٤ : كلمة متطلّبة .

١٩٦٦ : من أجل صاموئيل بيكيت .

١٩٦٨ : المستحمّة .

بماذا تفيد النظريات إذن؟ في صنع روايات . إن التنظير يسبق العمل أحيانًا أو يكون ، على الأغلب ، معاصراً للعمل ، ونادراً ما يكون لاحقًا له . ونحن إذن نعيش ظاهرةً مقلقةً على أيّة حال . وهي تكشف كثيراً عن تحولٍ في الفنّ الأدبي : إنّها خضوع الكاتب لأساليب معينةٍ في صناعته . وليس لقواعد تراعي ، برغم تقييداتها ، عبقرية الكاتب الخاصّة ، ورؤيته الشخصية . لا شيء أكثر أدبيّة من هذا التخليّ عن الأدب . إن البلاغة تنتصر على كل جبهات صناعة الأدب ، مع أنه أمرٌ مختلف عن البنى الشّكلية . لقد أخلت لعبة اللّغة أية نزعةٍ ذاتية ، والرّوائي هو الذي ينشئ ، والذي يصنع والذي يركّب ، ويقتحم «معركة الجملة» و« الثورية المنتجة» . إن التعبير

---

(١)-مقالات نشرت قبل ١٩٦٧ ، في مجلاّت مختلفة .

يخلي مكانه للإنتاج و«كُبتوت»[1] بارت و«مُخبِرُ» ريكاردو يتعين عليهما أن يمحّيا أمام الصّعود الظّافر للكاتب الذي يستكشف اللغة. «ويكتب جان ريكاردو أن القصص العظيمة يتمّ تعرّفها من علامةٍ فحواها أن التخيّل الذي تقترحه ليس إلاّ مسرحةً لحركيّتها الخاصة»[2].

نتيجةً لذلك، «يجري تعرّف القرّاء الرّديئين الأمر التالي: إن التّحليل النفسيّ الذي يحدّدون به الشّخصيات لايتعدّى أن يكون ابتذالاً للتخيّل؛ فكل تفسيرٍ نفسيّ يبنى على الأرجح على ظلاميّةٍ معينة»[3].

إن نظرية الرّواية بمسلماتها، وإداناتها العلنية لكافّة الانحرافات الإنسانية النّزعة، والمشوبة بالأوهام الخلاّقة قد تكون إذن، في نهاية المطاف، هي الطريقة الموصوفة لكلّ ممارسةٍ ذات معنى.

إن مصطلح «ما قبل الرواية» الذي ابتكره برنار بينغو، ومصطلح الرّواية المضادّة الذي سبق أن استخدمه ج. ب. سارتر في عام ١٩٤٧، ليس لهما أهميةٌ وفعالية تذكران، لأن فكرة معارضة الرّواية لاتكفي لنفي الرّواية، مثلما لايكفي مفهوم الرسم المجرّد لتحطيم الرّسم التصويريّ، ومثلما لا يكفي مفهوم الموسيقى اللاّنغمية أو المحسوسة لتدمير الموسيقى التّقليدية دفعةً واحدة. «إن المقصود هو معارضة الرواية بذاتها، وتدميرها أمام أنظارنا في الوقت نفسه الذي يبدو فيه أننا نبنيها، وأن نكتب روايةٍ معينة لايجري تأليفها، ولا يمكن أن تؤلّف، وأن نبدع تخيُّلاً يكون قياساً للأعمال العظيمة التي ألّفها دوستويفسكي، وميريديت، مثلما كانت

---

(١)- ترجمة لكلمة «Ecrivant» اقترحها الدكتور عبد الملك مرتاض في دراسته عن الرواية، عالم المعرفة العدد ١٤٠.

(٢)-مشكلات الرواية الجديدة، باريس، طبعة سوي، ١٩٦٧، الصفحة: ١٧٨.

(٣)- نشر جان ريكاردو، في دار نشر سوي عام ١٩٧٣: الرواية الجديدة، وهي دراسة قد قرّر فيها بصورةٍ اعتباطية من هم الذين يحسبون في عداد الأخوية. ولسوف يكون هواة الجبر الأدبي راضين عنها.

لوحة ميرو تلك المسماة: «اغتيال الرّسم»[1]، قياساً إلى لوحات رامبرانت، وروبنز. إن مشكلة «مزيّفو النّقود» تثار من جديد.

إن ما يميز الرواية الجديدة إذن هو أنها لم تنشأ من تولُّدٍ ذاتي، وأنها قد أبدعت على نحوٍ مصطنعٍ من خلال التّنظير، حتى ولو أن أعمالاً معزولةً كانت قد كشفت قبل عام ١٩٣٥ بكثير عن سماتٍ مخالفةٍ للمألوف، ومشتركةً فيما بينها، ويمكن أن نجدها في الخارج كما نجدها تماماً في فرنسا. ويعد أمراً ذا دلالة أن يكون قد تشكّل في باريس، نحو عام ١٩٥٠ مخبرٌ حقيقيٌّ للبحث في الرّواية، في حين أن روّاد الثّورات الرّوائية يُدعَون جويس، وكافكا، وفوكنر، وَفيرجينيا وولف، وصاموئيل بيكيت، أي إيرلندي وتشيكيّ، وأمريكيّ، وإنكليزيّ، وإيرلندي، وقد شهدت باريس بين جدرانها إقامة مركزٍ للاعتراض على الرّواية المسماة تقليدية. ولسوف تغدو باريس، أكثر من ذلك أيضاً، المكان المتميّز الذي تطرح فيه مجدّداً مسألة الأدب طرحاً شاملاً، وذلك على يد الاجتياح الذي قامت به الموجة البنيوية الثّانية، موجة النّقد الجديد. إننا في النّقطة التي لا نعترض فيها على الرّواية فحسب، بل على إمكان وجود الأدب نفسه، ولا تعوزنا النّصوص الصّادمة في هذا الاتجاه.

ويصيح جورج باتاي قائلاً[2]:

«إن الوسيلة الوحيدة للتكفير عما كُتب هو تدمير ما كُتب».

ويمضي موريس بلانشو إلى أبعد من ذلك أيضاً: «يحدث أن يسمع المرء نفسه، وهو يطرح أسئلةً غريبة من مثل السؤال التّالي: «إلى أين يسير الأدب؟»».

أجل، إنّه سؤالٌ مثيرٌ للدّهشة، ولكن الأمر الأكثر إدهاشاً هو أنه، إذا ماكان

---

(١) -مقدمة: «صورة إنسان مغمور» لناتالي ساروت، ١٩٤٧، لجان بول سارتر.

(٢) -رئيس الدير . س، باريس، طبعة مينوي، ١٩٥٠، الصفحة: ١٧٤.

هناك جواب، فهو سهل: إن الأدب يسير نحو ذاته، نحو ماهيّته التي هي الزّوال»[1].

ويقول روب-غرييّه: «. . . . ليس لدى الكاتب الحقيقي ما يقوله، بل لديه طريقة لقوله فحسب. . . »[2].

إن الرّوائيين الجدد، المحرومين من الخيال، والرافضين لكلّ نزعة إنسانية والمقتنعين بتفاهة العالم العميقة، والمتخلّصين من كلّ رجوعٍ إلى أخلاقٍ معيّنة، وإلى ميتافيزيقيا معينة. وهذا ما يؤدّي بهم إلى الانصراف عن الإنسان. إن هؤلاء الروائيين سوف يحبسون أنفسهم في طريقٍ مسدودة هي طريق جمالية الشكل التي لن تؤدّي، في نهاية المطاف، إلاّ إلى تمارين مهارةٍ فائقة، تغدو أكثر فأكثر تعقيداً، وإلى مادّة أكثر فأكثر ثباتاً. إن استحواذ الوصف، والميل إلى الاستكشاف الدّقيق المجرّد تجريداً بحتًا إلى حدٍّ ما للواقع، وللأشياء الأكثر ابتذالاً، والأكثر تجرُّدًا عن المعنى، وعن القوة الانفعالية-كشريحةٍ من البندورة، وقطعةٍ خبز، وعلبة سيغار صغير، وقشرة برتقال-كلّ هذه الأمور تكشف، من غير أدنى شك، عن فراغٍ مأسويّ. فمن كامو وسارتر إلى روب-غرييه، وإلى كلود سيمون، لقد انتقلنا من روايةٍ مشبعة بالجوهر إلى روايةٍ شيئيّةٍ مبنيّةٍ على ما يمكن حسابه كميًّا، والذي ينبغي فعلاً أن نقرّ بأنه ينسجم مع حضارةٍ تكنوقراطية منكرةٍ للشخص الإنسانيّ أكثر فأكثر، ومبنيّةٍ أكثر فأكثر على أوليّة الصّورة البصريّة والرسائل المرئية. وإذا كانت الرواية تريد أن تنافس السّينما، فليس لها أية فرصةٍ لبلوغ قدرتها الإيحائية والانفعالية، لأنها تستخدم وسائل غير نوعية، وأكثر فقراً بكثير على مستوى شعريّة المرئي. إن الإشارة الإيقونية، والإشارة الكلاميّة هما من ماهيّتين مختلفتين.

ومن الممكن أيضًا أن يكون هذا الرفض للإنسان، لصالح الشيء، وللجوهر، لصالح الشكل، هو تشخيص لغيظ العاشقين. لقد كانت فرنسا منذ أن وجدت أمّة

(١)-الكتاب الآتي، باريس، غاليمار، ١٩٥٩، الصفحة: ٢٣٧.

(٢)-في سبيل رواية جديدة، الصفحة: ٥١ (طبعة الجيب).

أدبيةً بامتياز، والأمّة التي كان يتوجّه إليها الناس الذين يبحثون عن وطنٍ فكريٍّ قادرٍ على أن يحمل إليهم الأفكار والقيم التي تؤسّس لحضارةٍ معينة. وكانت هذه الرّسالة الفكرية لفرنسا تتماشى على المستوى نفسه مع عظمتها السياسيّة. وقد ألفت فرنسا نفسها، في عام ١٩٤٥، وبعد انتصار دامٍ، مستنزفةً، وقد خلصت في الرّمق الأخير من خطرٍ مميت، وغير قادرةٍ على الاستمرار في الاضطلاع بالدّور الذي هو دورها منذ القرن السّابع عشر، في مجال الأفكار والفنّ. إن الحنين إلى العظمة المفقودة سيثير ردّ فعلٍ مازوخيًّا، في أوساط مثقّفي الطّليعة التي ستسعى إلى الظّفر من جديد بالمكانة الأولى في الإمبراطورية الأدبية، وإلى تأمين غلبة الرّواية الفرنسية على الرّواية الأمريكيّة التي هي الغذاء الأثير عند الأجيال الجديدة المولودة من الحرب. واندارت نحو البلدان الجديدة التي لا أحكام مسبقة فيها، والحرّة، والمشرئبة إلى المستقبل، وإلى حضارةٍ في غمرة تحوّلها[1]، ولسوف يتمثّل غنج فرنسا في عام ١٩٥٥ في أن تقدّم مشهداً لبلدٍ هو فريسة الرّغبة في التدمير الذاتي. إن البلد الأكثر أدبيةً في العالم سيشرع في ابتكار أدبٍ يكون هدفه الأول هو تدمير الأدب؛ فطرح الأدب للنّقاش، وتنظيره وإشكاليته، وخصوصيّته، وشروط إمكانه، وتقعيده، وعلميّته سوف تحمّس الطّاقات الهائلة، وتعبّئ المثقفين بإرهابٍ مذهبيّ لن يكون هناك خلاصٌ خارج إطاره. إذا أراد المرء أن يظهر ذا فكرٍ متفوّق، فمن جهةٍ هناك عدم التّسامح، ومن الجهة الأخرى، نزعةٌ ماضويةٌ وتصلّبٌ متحجّرٌ، وهذا ما بيّنه إلى درجةٍ كبيرة ألان كليرفال:

«إن بلد مونتيني وديدرو الذي حُرم من الآفاق العالمية التي كان يجد فيها تبرئةً لنفسه لزمنٍ طويلٍ، وكان يتعلّل بوهم الدّفاع عن قيم الحضارة، هذا البلد يحاكم ثقافة لم تعد وسيلةً لتألقه. لقد غدت اللغة الفرنسية منذ ذلك الحين لغةً محلية. ولم يعد بإمكانها أن تستأثر بالقدرة على قول الحق، والحقيقة، باسم نزعةٍ إنسانيةٍ ميتةٍ، لم يعد هناك ما يلجأ إليه سوى التحقيق بقضية المعرفة بلا نهاية. واليوم، يعلم

---

(١)- انظر: كلود-إدموند ماغني: «عصر الرّواية الأمريكية»، باريس، سوي، ١٩٤٨.

الكاتب أن كلمته قلّما تعبر تخوم مقاطعة معتدلة تسجل هزّاتها احتضارها. وبما أن العالم يأبى أن يتجاوب مع الكاتب الفرنسيّ لمدّة أطول، فهو يتمسّك تمسكًا غاضبًا بتحويل وضعٍ محتملٍ إلى لعنة وجوديّة، ومن هنا تأتي الحظوة غير المؤمّلة التي تلقاها عند مثقفينا الذين يسعون، عن غير وعيٍ منهم، لاسترداد امبراطورية الماضي، وذلك من خلال انحيازهم لفكر ماركس وفرويد وماركوز، وجعله يدوم بصورةٍ غير متوقعة أحيانًا. وكذلك الأمر، فإن الاعتدال، والنزعة التحرّرية قد تراجعا أمام عدم التسامح، والمعرفة الرّوحية... إن تعايش طليعةٍ ثوريةٍ مع تقليدٍ متحجّر، وكلّ منهما يجهل الآخر بصورةٍ متبادلة، حين لايتنازعان احتكار الحقيقة، يزيد من خطورة الشعور بالإبعاد، والذي يزعج الكاتب الفرنسيّ. إن تطوّر التفكير النقديّ يرمي بالدنيويين إلى ظلمات عدم الاكتراث، من خلال حمايته لأعمال جماعاتٍ معزولة خلف سور المعرفة. وفي حين تعمّق أقليةٌ ملعونةٌ اللغز الذي تطرحه الثورة عن معنى الأدب، والفعالية الإبداعية، استولت البلبلة، وزوال التعاطف على رأي متحركٍ وجسورٍ. وهذا الرأي الأخير لم يخضع أبدًا، وأكثر مما هو الآن، لزوابع الدُّرْجة، والمزاج، والحدث. إن نوعًا من محكمة التفتيش، متحصّنةٍ خلف مذهب الباطنيّة، يطمح إلى إخضاع الخطاب البورجوازي إلى تآكلٍ منهجي، لكي يحفر فيه مجرى للعقيدة الجديدة»(١).

فكيف يمكن التعبير على نحوٍ أفضل من هذا عن أن ثورة المثقفين القابعين في بيوتهم هي ثورةٌ في الشكل تمسُّ بالضرورة ما كان قد أنجز، وهي مبنيةٌ على الاختلاف، وعلى رفض الواقع الذي هو انعكاسٌ للفكر البورجوازي.

إن أزمة الرّواية والعمل التخييليّ مرتبطةٌ بداهةً بالانحلال البطيء والتّدريجيّ للإنسان والذي أحدثه إفلاس الفلسفة بمواجهة خطوات التقدّم التي تزداد اتّساعًا باضطراد، والتي تحرزها العلوم الإنسانية. إن انتصار الشكلاني على التصوُّري يُفسَّر جزئيًا من غير شكّ بردّ فعلٍ حتميّ على شطط الرّواية الميتافيزيقية لمالرو وسارتر

(١)- المجلة الفرنسية الجديدة، الأول من تشرين الأول، ١٩٧٠، الصفحات: ٢٢٧-٢٢٨.

وكامو الذين عمقوا مفاهيم الذُّعر والوحدة والشعور بالتخلّي الرَّباني، والعبث، والحرية. إن علم الظّاهرات، وعلم الجمال الشكلاني سوف ينحيّان التّحليل النّفسيّ، ودراسات الطّباع، والوصف الدقيق، ولكنه المفرط في التّجريد لتعرّجات النفس. ونزاعات الضمير. أما روب-غرييه، وناتالي ساروت مثله، فسيكونان روائيّين ظواهريّين، ومتخصّصين بالإدراك، وهما يتمسّكان بالإشارات والصّور، من خلال بحثهما، كما يؤكد ر. م. ألبيريس، عن «مؤثرات تجسيميّةٍ» نظراً لأنهما يريان الواقع، «حسب اشتراطات قصر النّظر أو بعد النظر».

٤- عناصر تحوُّل الرِّواية الجديدة

برغم طابع الأعمال المتنافر وتبايناتها العميقة، يبدو مع ذلك أن التحليل يكشف عن عددٍ من الثّوابت التي يعدّ أكثرها دلالة هو «احتضار الشخصيّة» وأوليّة الشيء، وزوال الدراسة النفسية، والمفهوم الجديد للزّمن الروائي، وعلم جمالٍ شكلانيّ يعتمد فرضاً أولياً هو الإنتاج النصّي التخريبيّ.

آ - احتضار الشَّخصيّة:

ما إن اكتشف القراء الفرنسيون، بتحفُّظ في أوّل الأمر، أمام غزو غير المصوغ وغير المتماسك، ثم بفضولٍ سرعان ما تحوّل إلى شغفٍ بالتجربة المعيشة، ما إن اكتشفوا تجديدات الرّواية الأمريكية المبنية في معظم الوقت على استكشاف الوعي والزّمن الدّاخلي؛ فإن العديد من الرّوائيين الفرنسيين قد طرحوا على أنفسهم أسئلة تدور على القيمة الجماليّة التقليدية للرّواية الفرنسية، وهي القيمة الموروثة عن التآليف الواقعية العظيمة في القرن التاسع عشر. لقد انبثقت تدريجياً، ومنذ ما قبل عام ١٩٤٠ مشكلة الشخصية، ومشكلة تصويرها؛ فقد كانت الشّخصيّة، في أغلب الأحيان، تختلط بأنا الرّوائي، «بأنا المؤلّف كما يكشفها له الاستبطان». وهي ليست

الأنا التي تحيا، بل الأنا التي تفكّر حصراً. إنّها الأنا التي انتهى «الأنا أفكر» فيها من امتصاص الـ «أنا موجود»[1].

كان جيد قد حاول في قصصه حقًا أن يبلغ حقيقةً موضوعية ما، بفضل فكره النقديّ، وسعيه لفصل شخصياته عن استحواذاته الخاصّة، مستخدمًا الطريقة التي أسماها جان هيتييه طريقة «البرعمة» و«الازدراع»، غير أن الشّخصيّة الروائية قد ظلّت في مجملها على ما كانت عليه دومًا، منذ عهد بلزاك، أي كائنًا مفهومًا في عالمٍ مفهوم. ونادرون هم الذين كانوا، شأن جيد، يسلّمون بأنّ «انتصار الموضوعية هو في السّماح للرّوائي بأن يستعير ضمير المتكلّم الذي يستخدمه الآخرون»[2]، والذين استخدموا ضمير متكلّمٍ متعدّدٍ، قادرٍ على تركيب «أنواتٍ» متعاقبةٍ، في مكانٍ وزمانٍ ثوريين.

كان الرّوائيّ يعبّر، في الرّواية البلزاكية، وما بعد البلزاكية ذات النّموذج الواقعيّ، كان يعبّر عن عقلانية عالمٍ متماسكٍ، ويقبل بنى مجتمعٍ متراتبٍ، كانت الشخصية «متواصلةً»، وموضوعةً في مجتمعٍ معيّن ومحدّد. كانت تتصرّفُ بالتّطابق مع العناصر الأساسية لهويّتها الشخصيّة. وكانت تمتلك طباعًا تكمل مزاجها. وتجسّد دومًا نموذجًا بشريًا على أكبر قدرٍ ممكن من الكمال، في عالمٍ ليس فيه انحرافاتٌ غريبة، وله معنًى بصورةٍ عامّة.

إن ناتالي ساروت التي كانت أوّل من أزالت التّضليلَ عن الشّخصية تصفُها لنا بصورةٍ مؤثّرةٍ في فترة مجدها: «لقد كانت تتمتّع بالنّعم الوفيرة. وقد أُغدقت عليها الخيرات من كلّ لون. وكانت محاطةً بالرّعاية الدقيقة؛ فلم يكن ينقصها شيء بدءاً من أبازيم سروالها الفضيّة، حتى عدسة أنفها المكبّرة المعرّقة. ولقد خسرت شيئًا

---

(١)- فلاديمير فايدليه، المرجع المذكور، الصفحة: ٧٨.

(٢)-أندريه جيد، يوميات، ٢٩ أيار ١٩٢٣، باريس، مكتبة لابلياد، ١٩٤٠، الصفحة: ٧٥٩.

فشيئًا كلّ شيء: أسلافها، ومنزلها المبنيّ بعناية، والمحشو، من القبو حتى مخزن الغلال، بأغراض من كلّ نوع، وصولاً إلى أدقّ الزّينات الرّخيصة. لقد خسرت ممتلكاتها، وسندات إيراداتها، وملابسها، وجسمها، ووجهها، وخصوصاً تلك الثروة الثّمينة بين ثروات أخرى. وهي طباعها التي لم تكن تخصّ أحداً غيرها، وغالبًا ما خسرت حتى اسمها»(١).

إن ألان روب - غرييه ينضمّ إلى ناتالي ساروت ليقرّ بأنّ العالم الحديث المبنيّ على التبدّل، ومنافاة العقل، يسلّم آليًا بزوال الشّخصية الذي يهيّئه جويس، وكافكا، وفوكنر، ويحقّقه صاموئيل بيكيت بصورة كاملة، وتتلاشى الشّخصية على يد فيليب سولير. أما عند الرّوائيّين الجدد، فيكفّ العمل عن أن يكون مرتبطًا بالإنسان، لأنّ الإنسان قيمةٌ قابلةٌ للنّقصان وقد غدا قيمةً محتضرةً، منذ أن حاصرته العلوم الإنسانية من كلّ ناحيةٍ ليس لتفسّره بل لتجعله يتحلّل، كما يقرّ بذلك كلود ليفي - ستروس. إن المهمّ في نظرهم هو أن يضعوا المادة، والموضوع، وغزارة الوقائع المتعدّدة الأشكال، والعلامات والصورّ والظّواهر، أن يضعوها في مركز الصّدارة، وأن يبرزوها.

بعد فرانسيس بونج الذي كان قد اختار «الانحياز للأشياء» يأتي دور الرّوائي لكي يزدري الإنسانيّ، ويؤكّد أن الرّواية ليست قصّة مغامرةٍ أو مغامرات لشخصيةٍ أو لبضع شخصياتٍ تتدخّل في وقائع معينة، وتتورّط في أحداثٍ معينةٍ، بل الاستكشاف المكانّي لعالمٍ ليس له دفعةً واحدة معنًى مباشر.

إن المسألة ستنصب على إيجاد حلٍّ للغزٍ معيّن، أو أن يكون المرء قادراً على إعادة بناء عالمٍ مضادّ، وأن يكتب الرّوايةَ في الوقت نفسه الذي يقرأها فيه، وأن يبدع بدوره. إن احتضار الشّخصية أو زوالها الكامل قد جرى تعبيره بطريقةٍ حاذقة. وقبل

(١)-عصر الشكّ، باريس، مجموعة أفكار، غاليّمار، ١٩٥٦، الصفحات: ٧١-٧٢.

ذلك، كان سارتر قد كتب «الغثيان» (١٩٣٨) مستكشفاً وعي شخصٍ يمضي حياته وهو يطرح على نفسه أسئلةً ميتافيزيقية، من غير أن يتوصَّل إلى حلّها. وحوله تدور بالتأكيد أشباح شخصيات كاريكاتوريّة. ولكن «الغثيان»، بعد كلّ حسابٍ، تحتوي شخصيةً واحدة. وعند كافكا، تظهر طريقة الدّلالة على شخصيةٍ ما بالحرف الأول من اسمها كحرف «K» في رواية «القصر»، ويؤكّد روب-غرييه أنّ الشّخصية يتعذّر إحياؤها لأنّها «تميّز عصراً معيناً، هو العصر الذي يدلُّ على الذّروة التي وصل إليها الفرد»، في حين أننا نعيش «عصر رقم القيد»[1]، وهو يستخدم مجدّداً طريقة كافكا، بأن يدلّ بالحرف «A» على المرأة الشّابّة التي تتركّز عليها، في «رواية الغيرة» النّظرة الملحاحة للزّوج الذي تنهشه الغيرة. فلسنا نجد شخصيات إذن، عند روب-غرييه. وقلّما نجد بعضاً منها، عند ناتالي ساروّت التي تبتكر طريقة «ما تحت الحديث»، والتي ترى أن الرّواية ليست سوى استكشافٍ لآليات الفكر السّابق لكلّ صياغة للتفكير الشّخصيّ، وهذا ما سوف تسمّيه «الانتحاءات» أي حركاتٍ خفيةٍ تؤدي إلى تصرُّفات معينةٍ، أو إلى خطابٍ غير منظّم. إن المقصود هو التعبير عن حقيقةٍ داخلية، وبالنتيجة، تجاوز الواقعية، من أجل واقعيةٍ جديدة تصل إلى الكائن في عمقه وحميميّته التي لا تحول، كما عند دوستويفسكي.

«إن الشخصيات كما كانت تتصورها الرّواية القديمة (وكلّ أداة العمل القديمة التي كانت تفيد في إبرازها) لم تعد تتوصّل إلى احتواء الواقع النّفسي الحالي؛ فبدلاً من أن تكشف عنه، كما كان الأمر قديماً، فهي تخفيها»[2].

ويقرُّ ميشيل بوتور، في أعماله الأولى، وخصوصاً في «التحوير» ١٩٥٧ بأهمية الشخصية التي ليس لها اسم فحسب، بل وضعٌ اجتماعيٌّ أيضاً.

ولسوف تختفي الشخصية في الرّوايات اللاّحقة، وتفقد كلَّ صلةٍ لها باليوميّ، وستكون الرّوايات: درجات ١٩٦٠، و«متحرّك» ١٩٦٢، و«شبكة

(١)- في سبيل رواية جديدة، باريس، غاليّمار، أفكار، ١٩٦٣، الصفحة: ٣٣.
(٢)- المرجع السابق، الصفحة: ٨٧.

هوائية» (١٩٦٢) و«٦٨١٠٠٠٠» ليتراً من الماء في الثانية (١٩٦٥) ستكون تمرينات للمهارة الفائقة و«لكشف نقاب» تفصيليّ عن المجمّع المكانيّ-الزّمانيّ، وهي التمرينات التي نرى أنّها، برغم قيمة البحث الشكليّ فيها، تتركنا ظمآنين، نظراً لأن الإنسان يختفي لصالح نزعة بنائية متألّقة، ولكنها في النهاية باعثة على الضّجر بعمق. إن بناء نسق دلالي قد حل محل إبداع فنّ روائي مبني على سحر عالم أسطوريّ، وبيانٍ للخيال. لقد تغلّب التكبير المجسّم على شعر القصّة الخيالية.

إن كلود سيمون في روايته «الفندق الفخم» (١٩٦٢)، وكلود أولييه في «الإخراج» (١٩٥٨)، وألان روب-غرييه، في «منزل اللقاء» (١٩٦٥)، وجان ريكاردو، في «الاستيلاء على القسطنطينية» (١٩٦٥)، وروبير بينجيه في «ليبيرا» (١٩٦٨)، وكلود سيمون في «معركة فارسال» (١٩٦٥)، سوف يتبارون في التّنافس على إذابة الشخصية، في الوقت الذي يظهرون فيه غير قادرين على الاستغناء عنها تماماً. فإما أن يكون هناك استبدالٌ، أو أن يكون هناك بناءٌ لكائن يفتقر إلى الواقعية، ويفلت من متناولك، من كلّ جانب، أو أن يكون هناك غموضٌ وسوء فهم، ورغبةٌ في تضليل القارئ في متاهةٍ ما، أو يصبح تكاثر الشّخصيات المتورّطة في الأحداث المتنافرة حتى، الوسيلة الأضمن لجعل الشّخصية تتلاشى.

إن صاموئيل بيكيت بالتأكيد هو الذي سيتمّ إغلاق الدّائرة من غير أن يستعين بوسائل بلاغيّةٍ، كما هي عند معظم الرّوائيين الجدد. من غير المعقول، في نظر بيكيت، أن نضع شخصيةً ما في قصّة، لأن العالم ليس له أيّ معنى. إن المسألة تتعلّق بفراغٍ ميتافيزيقي أساساً. إن الكلام وحده، و الكلام غير القادر على نفي العدم مع ذلك، هو الذي يعارض العبث بضغاب (صراخ الوليد) الشّيء الذي تتعذّر تسميته أساساً. إن أصواتًا صادرةً عن كائنات في حالة تفكّك-من مثل مولويْ (١٩٥١) و«مالون يموت» (١٩٥٢) و«المتعذّر تسميته» تنتهي، من خلال لغة لاعقلانيةٍ ومتناقضة، تنفي كلّ رجوع إلى التخيّل، تنتهي إلى التعبير عن الترحّل،

والنسيان، والانتظار، والذّكريات والتّدهور الجسدي، والتمرّد الميتافيزيقيّ ضد الشرّ، وضدّ الموت. وذلك من خلال موضوعاتٍ استحواذيةٍ، كالهدف الذي يتعذّر بلوغه. إن العمل يبنى بالكلمات، وفقط بالكلمات النّافية لمبادئ الهويّة والتناقض: «يقول موران في نهاية «مولويْ»: عند منتصف اللّيل، المطر يسوط زجاج النّوافذ. لم يكن اللّيل قد انتصف، ولم يكن المطر يهطل»(١). إن رجلاً (؟) في الحالة اليرقية لم يعد له مخرجٌ آخر غير أن يتمتم بأصواتٍ تشبه الكلمات، وتعبّر عن مأساة الوجود الرّهيبة. إن نهاية «المتعذّر تسميته» تقدّم على النّحو التالي: يجب الاستمرار، وربّما يكون ذلك قد حدث، ولربّما قالوا لي ذلك من قبل. لقد أوصلوني ربّما إلى عتبة قصتّي، أمام الباب الذي ينفتح على قصتّي. لسوف أدهش إذا ما انفتح، فسوف يكون ذلك هو أنا، وسيكون ذلك هو الصمت، هناك حيث أكون، لا أدري، لن أعرف قط؛ ففي الصّمت لا يعرف المرء شيئًا، لا بدّ من الاستمرار، ولسوف استمرّ»(٢).

إن هذه الكتابة التي لامستقبل لها ستجد في المسرح المكان الأكثر ملاءمةً لاستيعاب كلامٍ بلا فائدة وأساسيّ في آنٍ واحد. لأنه يعبّر عن ذعر الإنسان أمام كونٍ يتعذّر تسويغه أمام الوعي.

إن نتائج تحوُّل الشّخصية، وتفكُّكها، وأخيراً اختفائها الكلّي تصيب الرّواية في جوهرها ذاته. والسؤال الكبير الذي يطرح اليوم هو معرفة من يتكلّم، وإن كان لايزال الحديث يدور على شخصٍ أو على شبحٍ منهار.

ما من أحدٍ، من بين منظّري الرّواية الجديدة، يستطيع أن يجعل جملة قرّاء الرّوايات يظنون أن احتضار الشّخصية هو طريقٌ خلاصيةٌ بالنسبة لجنس أدبيّ مستنفدٍ، في حين أنّ كل قارئ، سواء أردنا ذلك أم لا، هو شخصٌ يحلم بالدّخول

---

(١)-صاموئيل بيكيت، مولويْ، باريس، مجموعة ١٠/١٨، ١٩٦٣، الصفحة: ٢٣٤.

(٢)-صاموئيل بيكيت، «المتعذر تسميته»، باريس، طبعة مينوي، ١٩٥٣ ـ النهاية.

إلى عالمٍ مفهومٍ يلتقي فيه كائنات تحبُّ، وتعيش، وتتألّم، ويحدث لها شيء ما. إن العام المتشيء الذي يختفي منه الإنسان يمكن أن يرضي المثقّفين والمنظرين، بيد أن حيّوية أبطال ستندال، أو دوستويفسكي سوف تتفوّق دائماً على تمرينات الكتابة النّصيّة المخصّصة لأخويّةٍ قوامها شعراء الفصاحة الذين قرّروا عنكم أن استكشاف السّطوح، وتحليلات الإدراكات الحسّية، تحمل قيمةً أكبر مما تحمله دراسة القلب الإنساني. إن النّجاح العالميّ الحديث العهد لكتاب من مثل «قصّة حبّ» «LOVE STORY» لإريك سيغال ـ وهو عملٌ صغيرٌ في قيمته بلا شكّ ـ ولكنه جعل سيولاً من الدّموع تذرف، لأنه قد أكّد انتصار القصّ الرّوائيّ الأكثر ابتذالاً، وانتصار الشّخصية بكلّ مجدها ـ هذا النجاح يقدِّم للمتبجّحين بالكتابة النصّيّة المطبّقة على الرّواية أوضح تفنيدٍ لعملهم. ففي أقصى الحدود، ستؤدّي الرّواية الجديدة إلى وفرةٍ في الرواية الوضيعة، رواية المغامرة العاطفية، والتّجربة المعيشة. أي رواية « الفراشة» لهنري شاريير و«مانوش» لروجيبه بيرفيت. إن أولئك الذين يريدون أن يقتلوا الحلم في الإنسان، يجازفون بأن يروا انبعاثه، وقد تضاعف عشر مرات، لشدّة ما هو صحيحٌ أن فنّ سرد القصص يلبّي حاجةً لا يمكن قمعها في الطّبيعة البشرية التي تتوق إلى العيش في التّخييل، لكي تهرب من رتابة الأيام، وإلى الانضمام إلى عوالم خياليةٍ يتركّز فيها، في آنٍ واحد، الزّائف والحقيقيّ.

مهما يكن رأي جان ريكاردو، فإنه لم تجر البرهنة على أن موت الشّخصية حتميّ. إن أقليةً من الكتاب الفرنسيين يروق لها القيام بأبحاثٍ شكلية لأنها تربط بين النّشاط الأدبي، والنّشاط السياسي بلعبة شعوذةٍ لا ندري ما هي. وهذه التمرينات، تمرينات البراعة الفائقة هي على درجةٍ من الجلاء، في بلدان أخرى، أقل بكثير مما هي عندنا، فالشّخصيّة في وضعٍ جيد على الأرجح فيها: «تظهر بعض الآراء النّظرية الحاليّة التي تعلن الزّوال المقبل للشخصية الرّوائية مثيرةً للسّخرية على أيّة حال. وإني ألِفتُ نظر النّاقد الفرنسي جان ريكاردو الذي يقترح استبدال هدم اللّغة نفسها ببطل الرواية الذي هو ابتكارٌ بورجوازي. ومن غير أن أنفي لهذا الأهمية التي تمثّلها الرّواية الجديدة، ألِفتُ نظره إلى أنّ الشخصيّة الرّوائية لم تكن قطّ أشدّ بأساً مما هي

عليه في أمريكا، في الوقت الحاضر. وقد يكفيه، لكي يقتنع أن يتفكّر ملياً في أعمال الكيبيكيّ إيف تيريو، والأمريكيّ جون أيديك، والكوبيّ إليجو كاربنتييه»[١].

وفي النقاش الذي دار على السؤال التّالي: «ماذا يمكن للأدب أن يفعل؟».

تعارض سيمون دو بوفوار نظريات جان ريكاردو بمفاهيمها الخاصّة؛ ففي نظرها: «ليس هناك أدبٌ، إن لم يكن هناك صوتٌ، وبناءً على ذلك لغةٌ تحمل طابع شخصٍ ما»[٢]. إن رفض الشّخصية في رأيها مسألةٌ لا نفع فيها: «لأنّه سواء كانت هناك شخصيةٌ أم لا، على أيّة حال، فلا بدّ لي من أن أتوحّد مع أحدهم، لكي تجري القراءة: فمع المؤلّف، ينبغي أن أدخل إلى عالمه، وأن يكون عالمه هو الذي يغدو عالمي. فها هنا الاختلاف الأساسيّ مع الإعلام.. وهذه هي معجزة الأدب التي تميّزه عن الإعلام: وهي أن حقيقة «أخرى» تصبح حقيقتي، من غير أن تكفّ عن أن تكون حقيقةً أخرى. إني أتخلّى عن «أنا المتكلّم» لصالح ذلك الذي يتكلّم. ومع ذلك، أظلُّ ذاتي»[٣].

ولسوف يذهب هنري دومنتير لان إلى أبعد من ذلك أيضاً بأن يؤكّد في مقدّمة كتابه «الصّبيان»: «كيف يكوّن مؤلّف الأعمال المتخيّلة شخصيّاته؟ مثلما تكوّن شجرةٌ أغصانها. هناك بذرةٌ فعلاً في البداية. ولكن الأغصان في الأطراف لاتعود تتشابه إطلاقاً مع البذرة، كما أنّ أغصان الشّجرة تحتفظ بشيء من النَّسغ الأولي، في حين أن الشَّخصية المتخيّلة لا تحتفظُ دوماً بعنصرٍ من عناصر الشيء الذي كان بذرتها حتى. فلنكفّ إذن عن الثرثرة حول «النّماذج» و«التّشابهات»؛ فهذه الثرثرات لاتتعدّى أن تضيف بعض الزّيف إلى كلّ الزّيف الذي يحيط بنا ويغطّينا»[٤].

---

(١)- أندريه بللّو: الإشكالية الحالية في الأدب الكيبيكي: محاضرةٌ ألقيت في ٢٦ كانون الثاني، ١٩٧٢، في القدس، وفي مجلة ليبرتيه (الحرية) مونريال، العدد رقم ٨١، ١٩٧٢، الصفحات: ١٧-١٨.

(٢)- سيمون دوبوفوار، إيف بيرجيه، جان بيير فاي، جان ريكاردو، جان بول سارتر، جورج سيمبرون: ماذا يمكن للأدب أن يصنع؟ باريس. الذي لم ينشر ١٠/٨، ١٩٦٥، الصفحة: ٧٩.

(٣)- المرجع السّابق، الصفحة: ٨٢.

(٤)-«الصّبيان»، باريس، غاليمار، ١٩٦٩، الصفحة: ١٥.

إننا لا نطلب من الروائي شيئًا آخر غير أن يكتب روايات، رواياتٍ حقيقية، وليست لعبًا تركيبيّة، فهذا هو عمل صانع اللّعب.

ب – العبادة الصّنمية للشّيء المحسوس

إنها حقيقةٌ يأخذها العديد من القراء على بلزاك، وعلى ويسمان، ؛ فيأخذون على الأوّل منهما ميله المفرط إلى الوصف، وجُرودَه المضجرة، واستحواذ التفصيل التمييزيّ عليه، وعلى الثاني منهما عدم قدرته على الكتابة بأسلوبٍ طبيعيّ، وميله إلى الغريب، ومفرداته المتكلّفة الصّادرة عن المعجم مباشرةً، وتلك الكتابة المتفنّنةَ، المفرطة في صنعتها إلى درجة أكبر من أن تكشف عن شخصية الكاتب الحقيقية، وبكلمة واحدة، استحواذ الكتابة المصطنعة عليه.

كم من المسافات قد اجتيزت من بلزاك إلى ويسمان، إلى روب-غرييه، المستخدم الكبير «للفرجار» و«المثلّث». وأيّ تقدّم قد أُحرِزَ في مجال الدّقة العلمية للرؤية، ولكن أيضًا أيّ تصغيرٍ لزاوية الرؤية. إن أشجار الزّعرور عند بروست تطفح بالدّلالة، نظرًا لأن هناك بين المشاهد والمشهد المنظور تواطؤًا وعلاقةً عميقين يتجاوزان إلى حدٍّ بعيد المخطّط الإدراكيّ البحت. ومع روب-غرييه، هناك نظرةٌ من جهةٍ، ومن الجهة الأخرى، عالم الأشكال: «يكتب رولان بارت أن الشيء المحسوس لايكون موجودًا فيما يتعدّى ظاهرته»(1). ولكن الأمر لايتخطّى ذلك كثيرًا.

إن روائيّ «الممحايات»(2) هو الذي يدفع إلى أبعد حدٍّ هاجس الدّقة شبه العلمية، هاجس الوصف.

لقد كان النقد يتحدث منذ عام ١٩٥٤ عن مدرسة التّوجيه، والرؤية الغيريّة، والعالم البصريّ. وفي الرّواية الجديدة، نجد حركات وأشياء. إنّها موجودةٌ «هنا»،

---

(1)– أبحاث نقديّة، باريس، سوي، ١٩٦٤، الصفحة: ٣٠.

(2)– أي: روب-غرييه (م: ز-ع).

ولكنها، كما يقول روب-غرييه، ليست «شيئًا ما». إن الرّوائي يتنافس، بشكلٍ سيئ، على الأرجح، مع المصوّر السّينمائيّ الذي يلتقط الواقع الموضوعيّ البحت. ولا ينبغي الظّنّ بأن غزو الشّيء المحسوس، ثم توالده، وأخيراً اكتساحه العظيم قد ولدت «من العدم». ولقد حلّل جاك أوفليت أخيراً هذا التّقدم الذي أحرزه الشيء المحسوس في الرّواية الفرنسية التي تمرّ، في نظره بالمراحل التالية: مرحلة الإسمية، ومرحلة وسائلية الشيء المحسوس، كما هي حال السّلّم مثلاً عند ستندال، واستخدام الشيء المحسوس عند بلزاك[1]؛ فأيّ إنسانٍ قد قرأ بلزاك يعرف الأهمية التي كان ذلك الرّوائيّ يوليها للصّلة التي تربط الشّيء المحسوس بالإنسان، والدّيكور بطباع الشخصيّة. فإذا كان بلزاك قد اشتهر بأنه قد ملك ناصية «جروده كدلال-مثمّن»، فليس ذلك فقط لأنه يقيم علاقةً بين الإنسان والشيء المحسوس، بعدّه أمراً ذا دلالة، بل لأنّه سوف يستخدم الأشياء المحسوسة كما يكتب ذلك شخصياً بعدّها: «ترجمة ماديّة للفكر».

«ليس الخارج شيئًا آخر غير الدّاخل». والعالم المحسوس هو العالم المفهوم حقًّا وفعلاً، أو هو، على أيّة حال، تمثيلٌ ملائمٌ له، ويمكن للفكر، شأن كلّ لغةٍ، أن يتعلّم قراءته بيسر». هكذا يكتب جورج بوليه، بصدد بلزاك، وبمواجهة الشّيء المحسوس بعدّه خارجانية[2].

ويغدو الشيء المحسوس مع زولا رمزيًّا حقًّا، وقوّةً تعلو لتبلغ قوة الأسطورة. أما المرحلة الحاسمة التي ستقودنا إلى رواية الشيء المحسوس في سنوات الخمسينيات، فإن سارتر هو الذي سيجتازها من خلال إبداعه للرّواية الظّاهراتية. إن «الغثيان» بلا شك رواية ميتافيزيقية، ولكنها ترتفع إلى ذلك المستوى من التّفكير، من خلال مرورها بالمرحلة الأساسية، مرحلة تحليل إبهام الوعي. إن كلّ وعي هو وعيٌ إدراكي، يرتبط بالمادّة ارتباطًا نهائيًا. والإنسان هو الحيوان الذي حكِم عليه أن

---

(١)- ملاحظات حول الشيء المحسوس في الرّواية: مجلة: إسبري (فكر) تموز-آب، ١٩٥٨.

(٢)-جورج بوليه: المسافة الداخلية، باريس، بلون، ١٩٥٢، الصّفحة: ١٧٤.

يجرّب وعي ذاته، وكأنّه لشيء ما. إن الموضوع الحقيقيّ «للغثيان» هو قلق الإنسان وتقزّزه بمواجهة عالم عبثيّ وزاخرٍ بالأشياء الفاحشة، والتي لامعنى لها، مثل جذر شجرة الكستناء التي تكشف رؤياها الملحاحة عن ذعر وعيٍ يدرك، ويدرك ذاته كمدرك للاشفافيّة ولا فائدة الأشياء المثيرة للغضب، والأشياء التي يُنظرَ إليها على أنّها مجرّد أشياء في ذاتها. إن سارتر، أوّل ناقد قد اعترف بأهمية نصوص فرانسيس بونج، قد لعب دوراً أساسياً في ولادة الأشياء المحسوسة في الرّواية الحديثة. من المؤكّد أنّه يختارها بتحيّزٍ واضحٍ، وميلٍ بيّنٍ للقباحة، لأنّه يريد أن يحلّل قلق الإنسان أمام مفهوم الوجود. إنّنا ننتقل من الظّاهراتيّة إلى الميتافيزيقيّة وإلى علم الكائن، وإلى استحضار الصّور. فلئن كان الشيء المحسوس زائداً في عالم هو أيضاً زائدٌ، فذلك لأن الإنسان زائدٌ، لأن الحقيقة الوحيدة هي حقيقة العبث السّارترية لن تُفهم حقّاً إلاّ نحو عام ١٩٥٠ على يد كوكبةٍ من النّظريّين والرّوائيين المجدّدين.

أما الأشكال والسّطح، والتّضرّس، والزّاوية والضّلع والهندسة الفراغية، فهذه ستكون مجال روب ـ غرييه الذي سيلقي نظرةً غيريّةً على عالمٍ لامعنى له كلياً وليس الإنسان فيه أكثر من جهازٍ ماهرٍ لتسجيل إدراكاتٍ حسّيّة ذات سطحيةٍ محزنة، ولكنها ذات دقّة علميّة لاجدل عليها. لقد انتصر المهندس على الفنّان، مع أنه يظنّ العكس. إن الوصف يبلغ درجاتٍ من الدّقّة يتعذّر تجاوزها، بما أننا في مجال البصريّ في حالته الصّرفة، وفي علم البصريّات الذي يعدّ أحد الفنون الجميلة. وهذا يعطي الوصف الشهير لقطعة البندورة في رواية «الممحايات»(١).

وما يبدو أننا ننساه هو أن عدم التّأثّر هذا الذي يتجدّد باستمرار في لوحاتٍ وصفيةٍ أخرى من النّمط ذاته لايتوصّل قطّ إلى الارتقاء إلى مستوى الأسلوب، ويكتفي بأن يأسَن في الكتابة، وكلّ ما هنالك أنّنا هنا إزاء تقنيةٍ بنائيةٍ بحتةٍ تطمح إلى التّنافس مع قوّة آلة التصّوير الموضوعية.

(١)-الممحايات، باريس، ١٠/١٨، الصفحة: ١٦١.

ومن جهة أخرى، فلم تعد هناك، عند روب-غرييه، كما كانت لا تزال الحال عند سارتر، علاقةٌ بين الشّيء المدرك، ووعي الشّخصية. إن روكانتان ينظر إلى جذر شجرة الكستناء، غير أن إدراكه مرتبطٌ بوعيٍ إنسانيّ يفضي إلى ردّ فعلٍ متقزّز. أما فالآس، أمام حبّة البندورة، فيلاحظ، ويسجّل بدقة، ويستكشف تفاصيل الحجم والسّطح، وأصغر ميزة، وينجح في وصف اعتباطيٍّ تمامًا لأنّ شريحة البندورة معدّةٌ لكي يتذوّقها بلذّة حنكٌ شهوانيّ، وليس لكيٍ تلتهمها عينان آليّتان لاعلاقة لهما بذاتية معينة. لقد نجح تمرين الكتابة في إعداد متتاليةٍ من اللّقطات لا مادّة لها، لأن حبّةً البندورة، في مطعم معيّن، لا ينبغي أن تدرك حسّيًّا بعدّها «مقاومةً بصرية». إنها بقلةٌ، أو فاكهةٌ، من الأفضل أن يجري وصف صفاتها الذّوقيّة. إننا هنا أمام شيءٍ محسوس «لاعمق فيه»، وهو اعتباطيّ تمامًا.

إن روائيّ العصر الذّريّ، حين يستسلم للميل إلى الشيئيّة، والنّظرة الغيرية، فهو يختار الشيء المحسوس من غير جدوى. وروب-غرييه يلاحق «الرّواية القديمة» بازدرائه، لأن المرءُ يجدُ فيها علاقات اعتباطيّةً بين العالم والإنسان، ومن هنا يأتي الاتّهام الموّجه لها بتشبيه الإله بالإنسان.

لقد بيّن جان-برتران بارير ببراعةٍ أنه ليس لهذا المأخذ أيٌّ أساس. وهو يلحُّ على حقيقة أن الأشياء المحسوسة «ذاتُ معنًى إنسانيّ»، أي أنّها مرتبطةٌ بالإنسان الذي يعطيها حتمًا معنًى، ويستخدمها، ويحولّها لاستعماله: «إن أشياء روب-غرييه المحسوسة، والتي لا حجم لها، ولا تضرّس فيها، ولا تُشكّل بابًا للوصف المفعم بالحياة. إنها سطوحٌ جليديةٌ لم تُثبّت فيها أية رزّةٍ قطّ. إنها تُبّط، في النتيجة، النّوايا الكامنة لمقاربتها. أما سارتر، المعتاد على ارتياد الوعور، فيشمُّ، ويلمس الشيء الذي ينظر إليه، ويمسك به في قبضته. ولكن روب-غرييه يراقب عن بعدٍ، من فوق سقالته الآليّة الحركة»(١).

في الأدب الروائيّ التقليديّ، كان الروائيُّ بعدّه فنّانًا، يقدّم معنًى حقيقيًّا، ويغيّر صورته، ويعيد خلقه، بأن يعطيه وجودًا جديدًا، مستخدمًا القوّة الذاتية

---

(١)- ج. ب. بارير، المرجع المذكور سابقًا، الصّفحة: ٨٣.

للرؤية. وقد بيّن بروست ذلك بصورةٍ رائعة، عندما شهّر بفقر الطّريقة الواقعية، أي الوصف، مهما كان متقنًا. إن الفنّان يتجاوز الإدراك أو الانطباع، لكي يكشف، فيما يتجاوز الظّاهر، واقعًا أساسيًّا، وحقيقةً تعلو على الأشياء المحسوسة. إن الأسلوب، وزاوية الرّؤية هما وحدهما القادران على التقاط خفايا الواقع، والتّماثل: «إن الإدراك البدائيّ والمغلوط وحده يضع كلّ شيء في الشّيء المحسوس، في حين أن كلّ شيء في الفكر»(١).

إن الأدب شيءٌ مختلفٌ عن ضروب التّرابط بين أشياء مدوّنة، أو حتى بين صور بصريّة، وعن استكشاف الفضاء. إنه مختلفٌ عن صناعة التّخييل التي تجري، عن طريق قصّةٍ مبنيةٍ على أشياء مدركة، وليس على كلمات مختارة بعناية، ومرتّبة حسب نظامٍ ناشئٍ عن وعيٍ بانٍ. ويذكّرنا بروست بذلك، مرّةً أخرى أيضًا، ويبرهن على أن الصّدق يمضي إلى أبعد من السّطح.

«من الممكن أن نجعل الأشياء المحسوسة التي كانت موجودةً في المكان الموصوف أن نجعلها تتعاقب بصورةٍ لا نهائيةٍ، في وصفٍ معيّن، ولكن «الصّدق»(٢) لن يبتدئ إلاّ في الوقت الذي يأخذ فيه الكاتب شيئين محسوسين مختلفين، ويفترض وجود علاقةٍ فيما بينهما... ويضعهما ضمن الحلقات الضّرورية لأسلوبٍ جميل، أو حتى كما هي الحياة، عندما يستخرج ماهيّتهما، من خلال صفةٍ مشتركةٍ فيما بينهما تحمل إحساسين فيجمع بين إحداهما والأخرى، وذلك في استعارةٍ معينة، لكي يخلّصهما من حوادث الزّمن المحتملة، وينظمهما برباطٍ لا يتلف، رباط التأليف الكلاميّ... إن الأدب الذي يكتفي «بوصف الأشياء»، وبأن يعطي كشفًا بائسًا عن خطوطها وسطحها هو أبعد ما يكون عن الواقع. برغم ادّعائه للواقعية.. لأنه يقطع فجأةً كلّ تواصلٍ، لأنانا الحالية مع الماضي الذي تحتفظ الأشياء بجوهره، والمستقبل الذي تحثّنا على تذوّقه أيضًا. فإذا كان الواقع هو ذلك

(١) -مارسيل بروست، الزمن المستعاد، الفصل / ٢/ باريس، غاليمار، الطبعة: ٤٨، ١٩٣٨ ص٧٢.
(٢) - نحن الذين نشدّد على الكلمة (المؤلف).

النوع من بقايا التجربة المتماثلة تقريبًا عند كلّ فرد، لأننا عندما نقول: طقسٌ رديء، حربٌ، محطةٌ عربات، مطعمٌ مضاءٌ، حديقةٌ مزهرةٌ، فكلُّ الناس يعلمون ماذا نعني بذلك. فإذا كان الواقع هو ذلك، فإن نوعًا من فيلمٍ سينمائيّ عن تلك الأشياء يمكن أن يكون كافيًا بلاشكّ، و«الأسلوب» و«الأدب» اللذين يحيدان عن معطياتهما البسيطة يمكن أن يكونا نوافل مصطنعة. ولكن هل هذا هو الواقع حقًا؟.. إن كاتبًا عظيمًا لايتعين عليه بالمعنى الشائع أن يبتكر الكتاب الحقيقيّ الوحيد، لأنّه موجودٌ مسبقًا في كلّ منا، بل عليه أن «يترجمه». إن واجب كاتبٍ ما، ومهمته هما واجبٌ ومهمته مترجمٍ ما»(١).

وكما نرى، فنحن هنا بعيدون عن ملاحظة أولئك الذين يعجزون عن إحياء الواقع، وعن دقتّهم التي لانفع فيها، لأنّهم يتخلّون، باسم التقّنية، عن الاشتراك في هذا العالم. وأكثر من ذلك أيضًا، فهم سيمضون بعيداً في البحث، وصولاً إلى «جعل الإنسان فاقداً للحياة»، فمن المؤكّد أن العالم يقدّم للفنّان شيئًا آخر غير «المقاومة البصريّة».

ج– طرح علم النفس للنقاش

وُلدت الرواية الجديدة وهي تحمل مسلّمةً أوليّةً، هي مسلمة عدم التصوير، وعدّ أن التّصوير قد عفا عليه الزّمن، وأنه مرتبطٌ بوجود الشّخصية، وبوصف عالمٍ واقعي، وكونٍ مؤسَّسٍ على مواد ثابتة. لقد كانت «الرّواية القديمة» تستخدم طريقتين لإنشاء التّخييل: الطّريقة الرّومانسية التي تنطلق من الأنا لكي تنشئ التصوير، من خلال التّعبير الذّاتي، والطريقة الواقعية الأكثر علمية، والتي تعيد بناء العالم الذي يراه الكاتب أمام عينيه، أو على أيّة حال، الكاتب الذي ينشد الموضوعية الأكثر شمولاً.

إن ألان روب-غرييه يطرح هاتين التقّنيتين الروائيتين، وهو مدركٌ أن الرّواية

---

(١) – مارسيل بروست، المرجع المذكور، الصفحة: ٤٠-٤١.

الحديثة ينبغي أن تعبّر عن الإسهام الثّوري، إسهام رؤيةٍ ظواهرية للعالم. فلم تعد المسألة بالنسبة للروائي أن يصف الإنسان أو الواقع بارتياحٍ، بل أن يبني هذا الواقع بواسطة الكتابة: «إن كلَّ العناصر التّقنية للقصة كانت تهدف إلى فرض صورة عالمٍ مستقر، ومتماسكٍ، ومستمرٍّ، وموحّد المعنى، ويمكن حلُّ رموزه بصورة تامة» هذا هو الخطأ في ما يسمّيه مؤلّف «الممحايات» بالنّزعة الإنسانية. فإذا كان العالم مفهوماً، فإن سرد قصةٍ ما، وإحياء شخصيات قلّما يطرحان مشكلات تذكر. إن الروائي الجديد، من ناحيته، يدرك أنه لا يكتب روايةً، بل عملاً مبنيًا على البحث، ولسوف يكون هاجسه الأوّل أن يلغي، أو يطمح إلى أن يلغي كلّ سعي للوصف الواقعي لكي يختار، شأنه شأن مالارميه، أن يبدع، «انطلاقاً من العدم» التخييل البحث الذي يولّد، بفضل تقنيةٍ منتجة، وبفضل سحر الكتابة النّصية، معنًى يولّده التركيب. فقبل الكتابة، كان العالم خالياً من المعنى. إن الكتابة وحدها هي التي يمكنها أن تهب العالم معنًى، وتولّد حقيقةً لا جوهر فيها، في البداية. ليس هناك عالمٌ بحدّ ذاته. وليس هناك إنسانٌ، ولا طبيعةٌ بشريةٌ، هناك أشياءٌ محسوسة، وسلوكيات، من غير رجوعٍ إلى الاعتقاد الباطل، اعتقاد قدرة الإنسان الكليّة؛ فليس هناك واقع، والحالة هذه، إلاّ ما تثبته الكتابة في اللغة.

يتحقّق التخييل البحث طبعاً من خلال استخدامٍ تخريبيّ للُغة التي تستعمل طرائق كتابةٍ نوعيّةً: كالاستعارات الغامضة غير الكاشفة عن الماهيّات، ومواقف سوء الفهم، والتّوريات المثمرة، واختلاط المسالك المستمر، والشخصيات الوهمية، والاستخدام المنظّم للتشوّش الذّهني، والتّلاعبات بالزمان والمكان، والتقطّع، واقتباس سلاسل من المتتاليات البصرية عن السّينما، والصّفات الإضافية البصرية، والمجانسة والتّضمينات يتكوّن لدى القارئ، للوهلة الأولى، انطباعٌ بأنّه مامن شيءٍ مطلوبٌ فهمه، وأنه أمام نصٍّ ملغزٍ اختفى منه المحتوى، والتماسك السّردي، وحتى الحدُّ الأدنى الضيّق من صدق التحليل الاجتماعي. إن القارئ يجد نفسه أمام غياب الشكل المحدّد الذي يتعلّق الأمر بإعادة بنائه عن طريق التّفكير البنّاء. إن علم جمال الحداثة الذي سنجده مطروحاً في المؤلّفات النّظرية لروب-غرييه،

وناتالي ساروّت، وميشيل بوتور، ستلغي من الرّواية ما يسمّونه «بالمفاهيم المبطلة»، ومن بين هذه المفاهيم؛ فإن التحليل النفسيّ، ودراسة الطّباع تشكّل هدفًا متميزًا لقصف متواتر من حججهم النقدية. وإننا نلفى أنفسنا أمام نفي الشّخص نفسه، إلاّ في أعمال ميشيل بوتور الأولى. ففي نظرهم، لقد مات أرسطو، وماتت معه الميتافيزيقا بكاملها. إن الحقيقة النفسيّة التي هي أساس رواية التحليل والطّباع نفسه، قد أُدينت بلا جدوى، باسم علم جمالٍ للحداثة؛ فهذه الحداثة تطرح مبدئيًا أن استكشاف الفضاء له من الأهمية أكثر مما للقلب الإنساني.

إنه لأمرٌ ذو دلالة أن نرى أن ألان روب-غرييه يوازي بين موقف سارتر وبونج تجاه الأشياء، ويتّهمهما كليهما بإضفاء الصفّات البشرية على الإله، و«بالتفكير مع الأشياء» وليس التفكير «حولها»(١).

كان معظم قراء بونج يظنّون بسذاجة أنه قد «انحاز إلى الأشياء»، وأنه يُعدّ اختصاصيًّا بوصف الأشياء المحسوسة، وفي فعله هذا، فهو يوليها الأهمية التي كان ينبغي دومًا أن تكون لها.

أما روب-غرييه، فهو، على العكس من ذلك، يزيل التضليل عن محاولة بونج قائلاً: «إن الإضفاء الأشدّ جلاءً، نفسيًا، وأخلاقيًا لصفات البشر على الإله، والذي لاينفكّ بونج يمارسه، لا يمكن أن يكون هدفه، على العكس، إلاّ إقامة نظامٍ إنسانيّ عامّ ومطلق. إن التّأكيد بأنه يتكلم بدلاً عن الأشياء، ومعها، وفي «قلبها» يعني، ففي مثل هذه الشروط، إنكار واقعيّتها، وحضورها الدّاكن: ففي هذا الكون المسكون بالأشياء، لم تعد هذه الأشياء، بالنسبة للإنسان، أكثر من مرايا تعكس له بلا نهاية صورته الخاصّة. فلقد استعدنا مجدّدًا التأكيد الإنسانيّ الطابع: العالم هو الإنسان»(٢).

---

(١) -ألان روب-غرييه، في سبيل رواية جديدة، باريس، مجموعة: أفكار، غاليّمار، ١٩٦٩، الصفحة: ٧٧.

(٢) - المرجع السّابق، الصفحة: ٧٧-٧٨.

حقًا إن روب-غرييه هو أكثر الروائيين الجدد «انحيازاً للأشياء»؛ فهو الذي دفع إلى حدود الممكن إطّراح كلّ محتوًى جوهري، مقيماً من النزعة الشكلية عقيدةً مطلقةً، ومستبعداً الحقيقة غير اللّغوية استبعاداً نهائيًا.

إن العالم غريب عنا كلّ الغرابة، وما من شيءٍ يمكنه أن يولّد المعنى غير الشكل، إذ أن الحديث لم يعد يدور على الإيمان بنظامٍ مقرّرٍ مسبقًا؛ فالعمل غاية، وتفسيره الوحيد موجودٌ في فكّ ترميز بنيته. والقارئ يلفى نفسه مجبراً على الدّخول في اللّعبة؛ فهو ليس أمام الأشياء، ولا أمام الإنسان، إنّه أمام واقعٍ من النّموذج المالارميّ أي أمام إبداعٍ في الحالة الصِّرفة، وهو إبداعٌ محيِّرٌ بلا شكّ. إنما يعود إليه أن يفكّ رموزه بدون معونة ما كان يصنع أسلوب بناء «الرّواية القديمة» نفسه، وهو الحكاية، والشخصيّة الحيّة التي تنساق ضمن الأحداث، وتُجبَر على الفعل، والمحتوى والتحليل النفسيّ، وإبراز طباع الشّخصيّات، والزّمن، والتّعبيرية. إن روب-غرييه يقول لنا بصورةٍ جازمة: «إن الكتابة الرّوائية لا تهدف إلى الإعلام، كما تصنع الوقائع الإخبارية، والشهادة، أو الحكاية العلمية. إنها «تكوّن» الواقع. وهي لا تدري قطّ عما تبحث، وتجهل ما عليها قوله» إنها ابتكارٌ، ابتكارٌ للعالم وللإنسان، ابتكارٌ دائمٌ وتساؤلٌ منستمر»(١).

إن عجز الإنسان أمام مشهد العالم لايجد له حلاً، إلاّ من خلال لعبة اللُّغة لأنّه من الواضح أنّه إذا ما «نظر الإنسان إلى العالم، فإنّ العالم لايبادله نظرته»(٢).

إن مدرسة تلْ-كلْ، والمتقدِّمين فيها فيليب سولير، وجان ريكاردو، ستتابع إلى أبعد من ذلك أيضًا نقد الرّواية التقليدية، من خلال تخفيض صوت التقصّي الظّاهراتي، لكي تركّز كلّ جهدها على تقنيّات الكتابة، وعلى النّظريّة. إن المطلوب، في الوقت نفسه، هو تحطيم التخييل التقليديّ، أي العالم الرّوائي، عالم المبدعين من ذوي الرؤى، وكذلك اللّغة التي تغدو مؤسِّسة لعالمٍ جديد، بعد أن كانت باعثًا

---

(١)- المرجع السّابق، الصفحة: ١٧٥.

(٢)- المرجع السّابق، الصفحة: ٦٥.

على الاستلاب. لقد توارى الرّاوي تواريًا تامًا بعدّه مشروعًا، وهو يظهر في نهاية عمل الكاتب الذي انقلب مسلكه انقلابًا كاملاً. «يكتب ريكاردو أن الواقعية تقسر الشكل على أن يشبه المحتوى. . . ومع الموقف المعاكس، فإن المحتوى، على النقيض من ذلك، هو الذي يتلقى إخطاراً بأنه يشبه الشكل»(١).

ربما يجدر بنا أن نذكر بأن هذه الممارسة للكتابة النصّية مرتبطةٌ بإزالة تضليل اللغة التي لم تكن تقليديًّا إلاّ انعكاسًا لمذهبيّات مجتمعٍ معيّن. ولكنها ستغدو، منذ ذلك الحين العنصر الأساسيّ لتحرير الإنسان، والطّريق الأكثر أمنًا للقيام بالثّورة العظيمة الماركسية-اللّينينية. إن فيليب سولير يعلم أفضل من أيّ شخصٍ آخر أن اعتراضه على الرّواية هو في الواقع وضعٌ للمجتمع موضع نقاشٍ بصورة جذريّة.

إن الرواية الغيريّة، والعلمية من ناحية، والرّواية بكونها انتاجًا نصيًّا، وتجربةً لتقنيةٍ توليديّة، تحفل بالضّجر وتبلغ قمّة التكلُّف.

إن رفض الروائي، والخيال، والحقيقة الفلسفية، والنفسيّة والاجتماعية. وبكلمةٍ واحدة، إحلال الحقيقة الأزليّة، حقيقة الأسطورة محلّ الطّموح إلى بلوغ صبغةٍ علميةٍ وهميةٍ، وخلق عالمٍ لامرجع له، هي أفضل السُّبُل للهدم، والتي لم يخترها روائيونَ معينون، بل تقنيّو المختبر، وعددٌ من البارعين في التّقنية الشكلية.

إن معظم النّصوص التي أنتجت انطلاقًا من مبدأ أولّي هو إفناء القصة، وتحطيم المحتوى، هي غير قادرةٍ على إرواء التعطُّش إلى الأسطورة، والذي يغفو في الوجدان الإنساني.

إن قراءة روايةٍ ملغزةٍ مبنّية حسب السّياق التّالي: كتابة ⟵ فكرة ⟵ موضوع (كشف النقاب عن العالم)، وهو السّياق الأثير لدى فيليب سولير، ولدى تلاميذه، تواجه هاوي الرّوايات بمفارقةٍ مدهشة، فاللاّمعنى، الذي هو نجاحٌ متكلّفٌ للنّاسخ، يجبر القارئ على التمرُّن على حلّ كتابةٍ مرموزةٍ معينة، وعلى الولوج إلى مجال

---

(١)- جان ريكاردو: مشكلات الرواية الجديدة، باريس، طبعة سوي، ١٩٦٧، الصفحات: ٥٤-٥٥.

التطبيق المضجر للتأويليّة، وعلى أن يجد معنى لما لايحمل له ظاهريًا أيٌّ معنى، بعد تحليلات طويلة يكتنفها خطر عدم الوصول إلى نتيجة. وما إن نكون قد فصلنا الإبداع الرّوائيّ عن الحياة، حتى نصطدم بمشكلة عصيّة على الحلّ، وهي تقززُّ الجمهور من الأعمال التي لامبرّر لها، والمجرّدة، والتي لا تأتيه بشيء.

لحسن الحظّ، فإن المثقفين الذين هيأتهم العلوم الإنسانية ليفسّروا تفسيراً ذاتيًا ما لا يتطلب إيضاحات معينة، يحتشدون في مكانٍ ليس بعيداً عن مختبرات الإنتاج النصّيّ. إذ أن العمل لايتبدّى قطّ كحقيقة معينة، بل كتعدُّدية، وكنبعٍ لاينضب من التفسيرات المتناقضة، ولكنها جميعًا مقبولةٌ ما دام النّقد لغةً تقعيديّةً، وإبداعًا مستقلاً تمام الاستقلال. إن ما ليس له معنى سوف يُعرَض أخيراً على علمٍ جديد للمعنى، ويكتب برنار بينغو، بدءاً من عام ١٩٥٨: «إن الرّواية الجديدة تستدعي على نحوٍ لايُردُّ تفسيراً يكون خارجًا عنه، ومع ذلك، فهو يكمله»[١].

وكلّما كان العمل مجرّداً من الكثافة الفكرية أكثر، كلّما وجد النّاقد المبدع فيه، على نحو أفضل، ذريعةً ضروريةً لاعتباراتٍ فلسفيةٍ-سياسيةٍ-لغوية، لأن اللّغة مطلقٌ، والرّطانة مفتاح كلّ سرّ خفيّ.

إن خطأ الرّواية الجديدة الأساسيّ هو ظنُّها بأن المشهد يؤدّي إلى المعرفة، حين ينحصر هذا المشهد بالسّطح، ويقتصر على القياس، والتّفصيل الرّياضي. إن الرواية المعاصرة تستبدل السّيرورات العمليّاتية بمفاهيم الرّواية الفلسفية التي كانت تكشف لنا حقيقة الإنسان والعالم «بإحلال المفاهيم محلّ الأشياء»، وتبيّن دينا دريفوس، في مقالة عميقة، نشرت في مجلة إيسبري (فكر)، ومكرّسةٍ للرّواية الجديدة، تبيّن تعذُّر كتابة روايةٍ بقصد تدميرها، في الوقت عينه.

«إن قراءة روايةٍ ما هو إيمانٌ بها[٢]. أما إزالة التّضليل فهو تحطيمٌ لهذا الإيمان أو، على الأصحّ وضع كلّ الأشياء المحسوسة التي يرتبط بها هذا الإيمان، خارج

(١)- برنار بينغو «مدرسة الرّفض»، مجلة: فكر، تموز-آب، ١٩٥٨، الصّفحة: ٥٨.

(٢)- أي أن يؤمن القارئ ويصدق بأن ما يرويه الرّوائي صحيح، فيقبل بإبهامه الحكائيّ. (م: ز.ع).

الدّائرة. إلاّ أن إزالة التضليل قد تكون جعل الرّواية ذاتها غير ممكنة، من خلال جعل كلِّ موضوعٍ للإيمان مشكوكًا فيه. وهذا هو السّبب في أن التّقنية نفسها يجب أن تطرح نفسها بكونها مادةً للإيمان إذا ما شاءت أن تغدو رواية، وأن تدلّ على نموذج من عالمٍ تحلُّ فيه العمليات محلَّ الأشياء، ولكنها تحملُ الالتصاق ذاته الذي تحمله الأشياء. إن الرّواية تنتمي إلى ميدان الإيمان وليس العلم. إن الإيمان لايحول، وهو يتضمّن من جانب القارئ عزمًا على سلامة النيّة. وهذا لايعني أنه لايتطلّب فنًّا كبيرًا، وحتى ألوانًا من الصنْعة التي يسرف فيها الرّوائي إلى أبعد حدّ. إن سلامة النيّة ليست سرعة التّصديق؛ فسريع التّصديق هو الذي يصدّق من غير نقد الزّائف الذي يقدّم نفسه على أنه حقيقيٌّ، والذي يكشف نقدٌ ما على أنه زائفٌ. والمؤمن وسليم النية هو الذي يجعل من نفسه متواطئًا مع المؤلّف الذي يعقد معه ذلك الميثاق الأصليّ الضروريّ للعالم الروائي، مثلما هو ضروريّ لعالم العلم ذلك الذي يعقده مع الطّبيعة. وحتى لو اتّخذت الرّواية وسائلها الخاصّة كغايةٍ لها، فيجب أن تكون هذه الوسائل مصدّقة، وليست معروفة.

إن الإيهام هو الإيمان نفسه؛ فلا يمكن لمشروع إزالة التّضليل في الرواية حينذاك أن يكون إلاّ إخفاقًا. فينبغي للرّواية أن تخدع أو أن تتخلّى عن نفسها وهذا هو السّبب في أن الرّواية المعاصرة لا يمكن إلاّ أن تعارض ببعض أشكال الإيهام المجرَّبة والتقليدية، أشكالاً أخرى من الإيهام أقلّ ابتذالاً: فتعارض بالنّزعة الذّاتية، النزعة الموضوعية، وبالشّكل الجميل للأسلوب شكلانية التّقنية. فإمّا أن تولّد هذه الأشكال الإيمان، وتصبح الرواية روايةً، ولكن لقاء جذريّتها، وإما إن لا تولّد الإيمان، فتصبح شبحًا لروايةٍ من غير كيان، ومن غير قدرةٍ على أن تغدو فلسفة»(١).

يبدو هذا الرأي جازمًا، وهو يثبت بحجج مفحمةٍ بطلان مشروع المنظّرين الذين يعدّون أنفسهم كتّابًا للتّخييل؛ فلا يتخلّى المرء من غير مخاطر عن الولوج في

(١)- دينا دريفوس: «عن التقشّف في الرواية» مجلة اسبري (فكر) - تموز - آب، ١٩٥٨ (الصفحات: ٦٥-٦٦).

الخلق لكي يستكشف اللّغة، ولا يتخلّى المرء أيضًا عن الأسلوب، وعن التعبيريّة لكي يكرّس نفسه للعمل المثابر للتوليد التّدريجي للمعنى؛ فما من روائيّ جديدٍ قادرٍ على جعلنا نظنّ بأنّ اللّغة قد أصبحت شخصيةً روائية[1]. إن الحياة، والخيال، واليوميّ، والقصّة الأسطورية، والشّخصية، والدّاخليّة والخارجيّة هي أمورٌ لابدّ منها للرّواية، ولا تنفصل عن ماهيّتها.

إن النّتائج التي تُنتج من هذه الخيارات الاعتباطية خطيرةٌ، ليس على الرّواية الفرنسية فحسب، وإنّما أيضًا على الأدب الذي يغدو منذ ذلك الحين مرتبطًا بالدُّرجة، أي بالعدم وكما يظنّ مخطّطو تل كِلْ، فإن الاعتقاد بأن الأدب يبدأ معهم معناه اختيار الطّريق المسدودة، والتّدليل على الكثير من السّذاجة.

ويورد كليبر هيدنس قول جان كوكتو الذي تناهى إلى سمعه عن طريق ريمون راديغيه. والذي كان حينئذٍ في الرابعة عشرة من عمره، أنه «يجب الارتياب بالجديد، إذا كان مظهره جديداً وهو يعاكس الطّليعة»[2].

إن النتيجة الختامية للرّواية الجديدة سلبيةٌ بعد كلّ حساب.

وإليكم هذه النتّيجة:

١ـ التخلّي عن التّخييل الذي يدمج الإنسان في نطاقه، والذي يتوق إلى نقله إلى عوالم خياليّة، والرغبة في كتابة رواياتٍ معينة هي مغامرةٌ وهمية. إن الرّواية مخصّصةٌ لقارئ يقبل أن يلعب اللّعبة. إن سلامة النيّة ضروريةٌ من جهة، كما هي من الجهة الأخرى، ومن ناحية المؤلّف، كما من ناحية القارئ.

٢ـ إن إفراغ الرّواية من الجوهر لايمكن إلاّ أن يؤدّي إلى إحلال الإحساس الإدراكي محلّ المحتوى الأخلاقيّ والنفسيّ، والفلسفي والاجتماعي. فمن

(١) ـ ولا حتى فيليب سولير الذي تعدّ أعماله الأخيرة: مأساة (١٩٦٥) و«أعداد» (١٩٦٨) و«شرائع» (١٩٧٢) تعدّ بلا شك تمرينات متكلّفة مرتبطة بنظرية الكتابة النصيّة، غير أنها ليست روايات بالتأكيد.

(٢) ـ المرجع المذكور، الصّفحة: ١٥١.

الأفضل السكوت إذا كان الأمر الوحيد الذي له حسابٌ هو الخارجانيّة الكاشفة عن الابتذال الأكثر تسطّحًا غالبًا، والأكثر منافاةً للشّعر.

٣ـ الظّنّ بأن التقنية تدخل في إطار الفنّ. إنها غشّ؛ فالفنّ إسهامٌ واعٍ لمبدأ خلق العالم، وانفجارٌ لقوّةٍ لا تقاوم، وتدفع الإنسان إلى تحقيق ذاته، بأن يعبّر عن نفسه منذ لاسكو(١)، وحتى أيّامنا.

إن الرّوائي الجديد يرتاب في معظم الأحيان، بالرّواية بعدّها فنًّا، وجمالاً شكليًّا يعرض أمام ذوق قارئٍ متطلّب؛ فالذي يبحث عنه هذا الرّوائي بمثابرةٍ باردة، إنما هو أسلوب بناء الأشكال، وهو التركيب، والبنائية المجّانيّة. إنه ينسى، وهو يصنع هذا، أن العمل الأدبيّ ينبغي أن يحقّق مثلاً أعلى جماليًا، وأن يكشف عن سحر أسلوبٍ ما؛ فالتّقنية ليست الشّرط الكافي للعمل الروائي، ولاينبغي أن نخلط الصّناعة، والبناء، وإتقان الوسائل المولّدة، مع فنّ الأشكال الذي يعبّر، من ناحيته، عن رؤيةٍ فرديةٍ حصراً. إن الطريق التي تقود إلى الفنّ تمرّ عبر الأسلوب. أما الذي يقود إلى الإنتاج النصّي فيمكن أن يضيق نطاقه إلى ممرٍ ضيّق لا يمر عبر الكتابة. لقد كان دوستويفسكي وحده هو القادر على كتابة «الممسوسون»، غير أن ناظمةً آليةً يمكنها أن تكتب روايةً ذات لغز.

٤ـ إن الرواية الجديدة هي المآل المؤقّت لتيارٍ ينافي الإنسانية، وصادرٍ عن الهجوم المركز والذي شنّته العلوم الإنسانية على المفهوم التقليديّ للإنسان.

فمن المؤكّد أنه ينبغي تجاوز الوعي العقلانيّ، بيد أنّه لم يثبت إطلاقًا أن أفضل وسيلةٍ لتجديد الرّواية هي قتل الفرد، بعد تدمير الشّخص. لقد خلف الإنسان العقلانيّ الذي ولد من الفكر اليونانيّ، خلفه الإنسان الوجوديّ. ووصلنا الآن إلى دائرة الإنسان الشّبحي، والإنسان غير المنظور. وغدت الرّواية مشروعًا متعذّرًا، لأنها قد دمّرت نفسها. حين أسّست مبرّر وجودها كلّه على مبدأ البنية، وتشييء العالم.

(١)- رسومات من ما قبل التاريخ (م: ز.ع).

٥- إن الرّواية الجديدة، خصوصًا في الفكر النقديّ لجان ريكاردو، وكُتّاب مقالةٍ آخرين من جماعة تِلْ كِلْ، تتأسّس على «مفهوم التّقدم». التقدم نحو ماذا؟ والمقصود بالنسبة إليهم هو التأكيد من غير لونيّاتٍ. فكلُّ الناس يعرفون أن معنى اللّونيات هو العلامة الأكثر وضوحًا على العقل المنفتح، والمتسامح والمرحِّب والمرن. بأن طريق الخلاص الوحيدة هي الرّفض الفظ للماضي، والإبراز المطلق لمفهوم التّجاوز. إن الكاتب هو الذي يدمِّر ويُفني، والذي يبطل الأشياء التي صُنِعت قبله؛ فمن الذي يبطل من؟ إنّه سؤالٌ عديم الأهمية، وليس له إلاّ جوابٌ وحيد. إن مفهوم التّقدّم، الخصب في ميدان العلم، ليس له أيّ معنى في الأدب حيث تأتي كلّ عبقريةٍ برؤياها الخاصّة للعالم، من غير أن تهتمّ بالعبقريات الأخرى. وبمعرفة «أنه عندما تكتب هذه العبقرية، فليست هي التي تتصوّر اللّغة التي تستخدمها، ولكن هذه اللغة تتصوّر ذلك، واللّغة تفكّر بمعزلٍ عن العبقرية»[1].

وهناك مثالٌ ذو دلالةٍ، هو المسار الرّوائي لفيليب سولير والذي اكتشفه كلٌّ من موررياك وأراغون - فلن يغفرَ هذا الكاتب البورجوازيّ اللاّمع قطّ لهذين النّاقدين البورجوازيين أنهما قد اكتشفا ما تتّصف به روايته «عزلةٌ تدعو إلى الاستغراب» (١٩٥٨). أما «البستان» (١٩٦١) فتحدِّدُ انعطافًا و«تقدُّمًا» وتضعه فوراً بين أولئك الذين يظنّون أنه قد حان الوقت للكفِّ عن نسخ طريقةٍ معينةٍ في الكتابة؛ فينبغي التجديد بأيّ ثمن؛ وتجديد الطّريقة البورجوازية في الكتابة، وجعلها تتقدَّم، وإبطالها، وكرهها وتدميرها، ذلك هو المثل الأعلى بالنسبة لبورجوازيّ قد قرّر بوعيٍ بورجوازيّ متنفِّجٍ تامّ، أن يربط الكتابة بالتخريب العقائدي، والأدب بالثّورة. وتغدو الثورة شكلاً، «والاختلاف الذي لايعنيه التّشابه»[2]. وهذا وهمٌ بحت، وطوباويةٌ صرفة!.

---

(١) - جيرار جونيت: دروب النقد الراهنة، باريس، مجموعة ١٠/١٨، ١٩٦٨، الصفحة ١٤١.
(٢) -رولان بارت، لونوفيل أوبسرفاتور، ٣٠ نيسان ١٩٦٨.

لندع هؤلاء المنظّرين يمزّق بعضهم بعضاً، ويتناقضون، وينفي كلٌّ منهم الآخر باسم حقيقة مطلقة، الله يعلم ما هي - وهذا ما يذكّرنا بصورة غريبة بالصراعات السّوريالية، وبأعمال الاستبعاد الجذريّة التي كانوا يقومون بها - ولكن لنشدّد على ماضويّة فكرة التّقدم في الأدب؛ فالطّليعة ليست في الموضع الذي نظنّ وجودها فيه!

إن كليبر هيدنس يضع إصبعه على الجرح، عندما يُلفت الانتباه إلى أن أولئك الذين يعدّون أنفسهم ضمير عصرهم، و«روّاداً للأدب» «يرقون»، في الواقع، إلى عهد برونوتيير، ويعيشون راكعين أمام غطاء تلك السّاعة الدّقّاقة، والتي هي نظرية الأجناس الأدبية[1]. فليس هناك إلا تقدّمٌ واحد يُحرَزُ في فنّ الرّواية، وهو أن يكون المرء قادراً على أن يكتب روايات حقيقيةً، وليس أن يبذل قصاراه لإنشاء آليّات كتابيّة يسمّونها روايات، والتي ليست، إجمالاً، إلاّ إنشاءات ماهرة، ومتتاليات لغوية مصنوعة بعناء، وتمرينات كتابية متكلّفة، ومجرّدة من أدنى نسمة حياة، وهي، في معظم الأوقات، غير قابلة للقراءة، ويصطفُّ معجبوها في الطّائفة الدائمة، طائفة أولئك الذين يفغرون أفواههم برضىً متصنّع، أمام كلّ ما يدمرّ ما كان يُصنَع قبلهم[2].

إن طريقةً معينةً للقول وللتأكيد بأننا لانقول شيئًا ستحلُّ من الآن فصاعداً محلّ العبقرية كبديلٍ لها. إن الكتابة التي تنفي الأدب قد انتزعت من الإبداع الجمالي كلّ أساسٍ وجوديّ، بما أن الإنسان قد مات، ومات معه كلّ رجوعٍ إلى ذاتيةٍ ما. إن رفض النّسخ قد ولّد نسخًا جديداً، من جراء التخريب الذي أحدثه التّنظير، والولع بالتجريد. فليمت الأدب من جرّاء إساءة استخدامنا له ذاتها باسم الأدبيّة.

---

(١) -باريس، بريس، المتشدّد، تشرين الأول ١٩٦١.

(٢) - لكي تقتنع بذلك، يكفي أن نقرأ شهادات مؤتمر الحوار في سيريزي (١٩٧١): الرواية الجديدة، بالأمس واليوم، مجلدان، باريس، ١٠/ ١٨، ١٩٧٢.

الفصل الرّابع
تحوُّلاتُ النّقد

لقد أدّى العلمُ إلى ظهور عصرٍ جليديّ في تاريخ البشرية الفكريّ. ولم يُقَلْ إن النفوسَ ستقاومُ مناخَه القارس(١).

ميشيل مانسوي

إنّ مدينةَ المعرفةِ تُبنى على أنقاضِ مدينةِ القيم(٢).

جان أونيموس

إنها لمهمّةٌ متعذّرةٌ بالتّأكيد أن تحدو المرءَ رغبةٌ في عرضِ تحوُّلاتِ النّقدِ الأدبيّ في القرن العشرين، ضمن الحدودِ الضيّقة لفصلٍ في كتاب. لذلك، فإننا سنكونُ مضطرّين ألاّ نتناولَ إلاّ المنعطفات الأساسيّة لذلك التطورّ الذي سيقودُنا، إجمالاً، من التمرُّد على اللاّنسونية(٣) إلى ولادةِ النّقد الجديد، مروراً بمراحلِ النّقد الفلسفيّ، والنّقد الوجوديّ. إن النّقدُ المسمىّ بالتقدّمي، والذي هو أسيرٌ لمسلمات منهجيةٍ- فالهوسُ بالمنهج قد اجتاح كافّةَ المدرّجاتِ الجامعية، وفرضَ «وصفاته»

(١) - ميشيل مانسوي: خيالُ الحياة، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٧٠، الصفحة:/ ١٧٠/ .
(٢) - جان أونيموس: الاختناق والصرّاخ، ديكليه دو بروفير، ١٩٧١، الصفحة:/ ٤٦/ .
(٣) - مذهب غوستاف لانسون النقدي، (م: ز.ع).

على كلّ الذين يُسهمون في الكتابة إلى مجلاّت الطّليعة من مثل تل كل، ولانوفيل كريتيك(النّقد الجديد)، وشانج(التّغيير)، وبويتيك(فن الشّعر) وكومونيكاسيون، (تواصُلات) إلخ- هذا النّقد الجديد يشهدُ اليوم عصرَه الرّاقي، من خلال الهذيان المعرفيّ، وانفجارِ المذهبيّات المتناقضة التي تغدو أكثر فأكثر بُعداً عن المصالحة. فما أكثرَ العقلَ الذي تبدّد!

لم تشهدْ باريس قطّ هذا العددَ الكبيرَ من أمثال فاديوس وتريسوتّان(1) الذين، كما يليقُ بهم، يجدون في النّصوصِ التّافهة في قيمتها ضروباً من العمقِ سحيقة، ينجمُ عنها تدفُّقٌ للنظراتِ النّقديةِ على الأدبِ- التّحتي، والرّسومِ المتحركة، والرّواياتِ البوليسيّة، وقصصِ الخيال العلمي، وتغدو أسوأ أخطاءِ المرء هي أن يقرأ روايةً بوليسيّةً، مثلما تفعلُ فتاةٌ عاملة في قطارِ الأنفاق- أي أن يقعَ ضحيّةً لسحرِ قراءةٍ ساذجةٍ وغير منحازة.

لن يكون بإمكانِ النّخبويّة الماركسيّة، نخبويّة النّقدِ العلمي أن ترتضي بذوقٍ متدنٍّ وسيئ الخبرة؛ فينبغي للعقل أن يجتهدَ، من الآن فصاعداً، ليكتشفَ المعانيَ المخبوءةَ في أقل الأعمالِ احتواءً على الدّلالة، أو ليكتشفَ من جديد، بعمليةٍ سحريّة، الأعمالَ التي «حجبتها» الثّقافةُ البورجوازيةُ لكي تنجو بحياتها؛ فعلى مدى الصّفحات، يجري استرجاعُ الأموات.

لقد غدت باريس مركزاً سامياً للتفكيرِ غير المجدي، والذي أخذ عددٌ من النّقاد، منذ عشرين عاماً، يدمّرون فيه الأدب باسم علمٍ أسطوريّ، قد أطلقَ عليه مثقّفو الطلّيعة التي تغتذي بماركس وفرويد وسوسيّر، والشّكلانيين الرّوس، وعدد من المفكّرين الآتين من كلّ حدبٍ وصوب، أطلقوا عليه مختلفَ التّسميات: كالنّقدِ

---

(1)- شخصيّتان من مسرحية(النساء العالمات) لموليير، أولاهما علاّمةٌ مدّعٍ ومضحك، والثاني مولعٌ بالأدب ومدّعٍ ومغرور (م: ز.ع).

النصّي، والبنيوية الأدبيّة، وعلم العلامات(السّيميائية)[1]، ونظرية الإنتاج الأدبي، والعمل المفتوح، وشبيهات الإملاء، والقروثية، وإمكانية الكتابة. إن الأمر الجوهري هو تحطيمُ العمل الأدبيّ الذي تجري مواجهتهُ بعدّه موضوعًا، وبعدّه تحقيقًا لمشروعٍ ما، وإزالة التّضليل عن مصدرهِ الوجودي، لكي يُفَسَّر «بشيءٍ في موضعٍ آخر» مبنيّ على مكتشفاتِ علومِ الإنسان، وعلى تسلُّطِ الطَّرائقِ اللّغوية. إن النظام يفسّر كلّ شيء.

لقد غدا أمراً مسلَّمًا به، بالنسبة للبعض، من الآن فصاعداً، بأن الذّوقَ الذي تشكّلُه قرونٌ من تهذيبِ الحساسية، والتمتّعِ الجماليّ، والبحثِ الواعي عن الجمال هي انحرافاتٌ، ومفاهيم عفا عليها الزّمن، كما هي الحال. من ناحيةٍ أخرى كذلك، بالنسبةِ لمفهوم الإنسان الذي دمَّره أيضًا، وبصورةٍ نهائية ميشيل فوكو، منظّرُ المحفوظاتِ، وحفّارُ قبرِ النّزعة الإنسانية الحاصلُ على البراءة في ذلك.

فباسم «العلم» إنما سيكتفي ضربٌ من النّقد بأشياءَ معينةٍ، فيطبّقُ طرائقَ شبهَ آليّة تستبعدُ من الفعلِ النّقدي كلَّ اكتشافٍ للفكر الحدسيّ، ولعبقريةِ المحاكمة العقلية أو الذّوق السّليم بكلّ بساطة.

لنذكّر برأي ليو سبيتزر بهذا الموضوع: «ليس الإرهابُ المنهجيّ، في معظمِ الوقت، غيرَ غطاء الأسمالِ الذي يغطّي انعدامَ الثّقافة، وغيرَ تمويهٍ للجهل؛ فلعدمِ وجودِ تآلُفٍ حقيقيّ مع التّاريخ، ومع الأعمال، يصنعُ المرءُ لنفسه بسذاجةٍ أدواتٍ بدائيةً- ومن المهمّ حينئذٍ أن تخدعَ بمظهرها العلمي- لا يحقُّ لشيء، سواء كان أناسًا أم كتبًا، ثقافاتٍ أم لغات، أن يمنع سره عنها»[2].

(١)- بعد نزاعات طويلة لم تكن قد خمدت نهائيًا، فضلاً عن ذلك؛ فإن مصطلح: «السّيمياء» يبدو أنه قد أزاح نهائيًا مصطلح السيمولوجيا(علم الأعراض). انظر: أمبرتو إيكو، البنية الغائبة، مدخل إلى البحث السيميائي، باريس، ميركور دوفرانس، ١٩٧٢.

(٢)- جان ستاروبينسكي: العين النابضة بالحياة، القسم الثاني، العلاقة النقدية، باريس، غاليّمار، ١٩٧٠، الصّفحة: / ٦٥/.

إن ما يجدرُ بنا أن نوضحه هوكيف ولماذا انتقل هذا النّقدُ نفسهُ من التشدُّد التّيني[1]، والمنهج التّاريخي اللاّنسونيّ، ومن التذوّقِ المتألّق، تذوّقِ الخبير الذي كان يمثّله ألبير تيبوديه، ومن الاستبصارات العبقريّةِ لشارل دوبوس، ومن التحليلات الأنطولوجيّة عند جورج بوليه، والموضوعاتية عند جان- بيير رشار إلى التشريحاتِ التفصيليّةِ الذّاتية عند رولان بارت، وإلى الرّياضياتِ الزائفة عند جوليا كريستيفا، وإلى تمريناتِ التّقنيّات المخيبّة، تقنياتِ المعنى عند ج. ل. بودري، إلى «المنطقياتِ» الماويّةِ الزائفة عند فيليب سولير، إلى الإرشاداتِ الرّسوليّة عند جان ريكاردو، إلى الدّراساتِ الشكليّة عند جيرار جينيت.

لعل تضخمُّ النقدِ في القرنِ العشرين، وخصوصاً منذ عام ١٩٥٠ يكون علامةً على انحطاطِ الفكرِ المبدعِ، والدّلالةَ على نضوبِ التّعبيرِ والحيوية الأدبية، كما كان يرى كلود ليفي- ستروس. إن أبا البنيويّة السُّلالية- ولربمّا الأب الحقيقيّ الوحيد- يتساءل إن لم تكن هذه البنيويّةُ المزعومةُ قد وُلدت لتكونَ ذريعةً للضّجر غير المحتمل والذي تنضحُ به الآدابُ المعاصرة»[2].

فأين هم أمثالُ كلوديل، وجيد، وبروست، ومورياك، ومونتيرلان، وسارتر، وكامو في عصرنا؟ ثمّة انقضاضٌ على الجديد، لأن الدُّرْجةَ قد قررت أن كلّ ما هو جديدٌ مقبولٌ، وأن فكرةَ التقدُّمِ والتّجاوزِ، وتدميرِ الماضي هي الشرّطُ الضروريّ للقيمة. إن هذا الخطأَ الهائلَ الصّادرَ عن الطّرائقِ العلمية والذي يمكنُ أن تتكشّفَ صحّتُه من خلالها، لا يأخذُ بالحسبان أن «فكرةَ الإتقان» تنفي فكرةَ «التّقدّم»[3].

---

(١)- نسبة إلى تين، الفيلسوف والمؤرخ والنّاقد الفرنسي(١٨٢٨- ١٨٩٣) (م: ز. ع).

(٢)- كلود ليفي- ستروس، الإنسان العاري، باريس، ١٩٧١، الصفحة: /٥٧٣/.

(٣)- أندريه جيد، الأعمال الكاملة، المجلة الفرنسية الجديدة، المجلّد الثالث، الصّفحة/ ١٨٦/.

إن بول فاليري الذي اقتبس عنه نقّادنا التقدّميون أحدَ العناوين الكبيرة، عناوينَ الكتابات النّظرية والجمالية لمؤلّف «ألوان من السّحر» كعنوان لإحدى المجلاّت، إنما هو الذي سنسأله أن يُخزي أسطورةَ الحداثة: «فقد كتب في «تل كل» أن الجديدَ بالتحديد هو ذلك الجزءُ القابلُ للزّوال من الأشياء؛ وخطرُ الجديد أنّه يكفُّ آليًّا عن أن يكون جديدًا، وأنّه يكفُّ عن ذلك، فيضيعُ سدًى.

وكما هي الحال بالنسبة للشباب والحياة، فإن محاولةَ الوقوف في وجه هذا الضّياع تعني بالنتيجة العَملَ «ضدّ» الجديد.

فالبحثُ، إذن، عن الجديد، إذا كان المرءُ فنّانًا، معناه: إما التّواري، وإمّا البحثُ عن شيءٍ آخر، تحت اسم الجديد، ومعناه الاستسلامُ لسوء الفهم.

لا يجتذبُ الجديدُ اجتذابًا لا يُقاوَمُ إلاّ العقولَ التي تطلبُ الإثارةَ القصوى من التغيّر البسيط. إن أفضلَ ما في «الجديد» هو ما يستجيبُ لرغبةٍ قديمة[1].

كان بودلير، من ناحيةٍ أخرى، قد بدّد الوهمَ عن الحداثة التي تُعبَدُ لذاتها، حين كان يرى فيها أولاً «الانتقاليّ، والعابرَ، والمحتملَ، ونصفَ الفنّ الذي يشكّلُ نصفَه الآخرَ الأزليُّ، والمستقرّ»[2].

من الممكن حقًّا أن تؤكّد الأجيالُ اللاّحقةُ بأن المحدثَين الحقيقيين ليسوا أولئك الذين نظنُّهم كذلك، وأن رابليه ومونتيني، في هذا الميدان، يهزمان أولئك الذين تحلُّ الرَّطانةُ لديهم محلَّ الفكر، في الزمّن الذي نحياه، لكي يُدهشوا المتفرّجين.

---

(١)- بول فاليري، الأعمال، المجلّد الثاني، باريس، طبعات لابلياد، ١٩٦٠، الصّفحات: ٥٦٠- ٥٦١.
(٢)- بودلير، الأعمال، المجلد الثاني، باريس، طبعات لابلياد، ١٩٣٨، الصفحة: /٣٣٥/.

١- طرح اللاّنسونيّة للنّقاش

«إن معظم الحالات التي أسيء فيها استخدامُ كلمةِ علم قد ارتُكبت في صفوفِ الآداب»(١).

شارل بيغي

نجدُ أنفُسنا، مع غوستاف لانسون، وريثُ سانت- بوف وتين وبرونوتيير، وكاملِ التيّار الوضعيّ الذي طمَحَ، في نهاية القرنِ التاسع عشر، إلى توجيه الدّراسات الأدبية نحو معرفةٍ موضوعية، نجدُ أنفسَنا أمام مفارقة تامَة؛ ففي شخص غوستاف لانسون، نجدُ جامعيّاً ذا فكرٍ صارم، وتستحوذُ عليه الواقعةُ التي تقبلُ المراجعةَ، وهو رائدُ نقدٍ يعتمدُ اعتماداً متشدِّداً على الوقائع، ولا يرغبُ في أن يحلّلَ إلاّ ما يمكنُ تحليلُهُ موضوعيّاً. غير أننا في الوقت نفسه، ومع مرِّ السّنين والخبرة، قد شهدنا لدى هذا الرّجلِ العلميّ المتمسّك بالطّريقةِ التّاريخيةِ المستوحاة من الطّريقة الألمانية، شهدنا ولادةَ رجلٍ ارتيابيّ. وفكرٍ مستبصر. فرجلَ العلم لم ينخدعْ قط. إلا أن الانطباعي، ينفجرُ غاضباً ضدّ«الخرافة المشؤومة التي أرادت أن تفرضَ الشّكلَ العلميّ على الأدب»، ولقد عانت سمعةُ لانسون، في واقع الأمر، من شطط تلاميذه الذين دفعوا إلى الحدّ الأقصى استقصاءاتٍ نقديّةً لم تكن تُغفِلُ إلاّ شيئاً واحداً، هو دراسةُ الأعمالِ من داخلها، أيّ النصّ.

إن دانييل مورنيه وغوستاف ريدلر خصوصاً قد شوّها الطريقةَ التي كانت، في الأصل، لاغنى عنها لتقودَ الدراساتِ الأدبيةَ إلى الظّفَرِ بمعرفةٍ يقينيّةٍ معينة. إن مساوئ التاريخِ الأدبي، والنّقد العلمي، نقد الإسناد والتّصويب، والغزوَ الكثيف لنقدِ المصادر، والتكوينِ والتأثيرِ، وأولى محاولات النّقد السوسيسولوجي هي أكثر

(١)- شارل بيغي، الأطروحة، غاليّمار، ١٩٥٥، الصفحة: / ١٢/ .

من ذلك بلاريب صنيعُ تلامذةٍ مفرطي الحماسة. ولا يمكن أن تُعزى إلى ناقدٍ جمع بين المعرفةِ، والذوقِ الأسلم، وبين الثقافةِ الواسعةِ، والحكمِ المتّزن الذي لا يمكنُ أن نأخذَ عليه، بلاشكّ، إلاّ تهيبًا شديدًا للغاية تجاه المؤلّفين المعاصرين.

وعندما كان ألبير تيبوديه يميّزُ بين ثلاثةِ مستوياتٍ من النّقد هي، في تحديده لها، نقدُ القراء العاديين ونقدُ «المحترفين» والاختصاصيين، والجامعيين، وأخيراً نقد «الفنّانين» الذين يتمثّل توجُّههم في طرحِ التّساؤلات على ظاهرةِ الإبداعِ الفنّي؛ فقد كان يعلمُ أنّه، إلى جانبِ النّقد الحيّ الذي يكتفي بنزعتهِ العفوية، من المحتّم، آجلاً أم عاجلاً، أن يتكوّنَ نقدٌ علميٌّ للأساتذة، «نقدٌ يقدّمه الكرسيّ الجامعي» وميزتُه الأساسيةُ هي أنه «قد جعَلَ الأدبَ الفرنسيَّ موضوعًا للخطاب». وأنّه قد صنّفَ ونظّم هذا الكنزَ الهائلَ الذي هو الأدبُ الفرنسي، وتناولَه بصورةٍ شاملة.

«فأن يمتلكَ النّاقدُ معرفيًا قرنَه السّادس عشر، والسّابعَ عشر والثامنَ عشر، وبعد قليل، القرنَ التاسعَ عشر، مثلما يمتلكُ مؤرّخٌ عصرَه، وروائيٌّ شخصيّاته، فيجعلان هذا العصر، وهذه الشّخصيّات تحيا، وأن يُدخِلَ المنطقَ و«الخطابَ» في الصُّدفة الأدبية»[1]، تلك هي المهمّةُ التي تُعَدّ أعمالُ غوستاف لانسون تتويجًا لها. إن المعرفةَ لدى لانسون ليست بلا ثمن، بل تقودُ إلى الفهم.

لقد عارضَ لانسون في آنٍ واحدٍ ضروبَ الشَّطط في طريقةِ سانت بوف السّيرية، والإسهامات القابلةَ للجدل، والتي أتى بها النّقدُ الانطباعي، نقدُ فاغيه، وجول لوميتر، وحدّدَ لنفسه هدفًا هو البحثُ عن العلمِ والمعرفة الموثوقة. ومع أنّه قد اتُّهم بكلِّ خطايا الدّنيا، لأنه قد أعطى الطّريقةَ السّيرية امتيازًا على غيرها؛ فقد انتقد بشدّةٍ الطّريقَ المسدودةَ التي وصلَ إليها المنهجُ البوفيّ (منهج سانت بوف- م:

(١)- ألبير تيبوديه، فيزيولوجيا النّقد، باريس، نيزيه، طبعة جديدة، ١٩٧١ (الصّفحات ٨٠- ٨١).

ز. ع). إن سانت- بوف هذا هو أحدُ المتضلّعين في جنسِ النّقدِ الأدبي، غير أنه قد راهنَ بكلِّ شيء على تكديسِ ملفّاتِ التشريحِ الأخلاقي «التي أعدَّها» مُغفلاً، في الوقت نفسه، ما يشكّلُ جوهرَ النّقد الأدبيّ، وتفسيرِ المؤلّف وفهمه: «فبدلاً من استخدامِ السِّيَرِ لتفسيرِ الأعمال، قام باستخدام الأعمال ليكوّن منها سيَراً... وهذا معناه تحديداً إزالةُ الصّفةِ الأدبية عنها»(١).

لم يكن غوستاف لانسون من جهةٍ أخرى، هو رائدُ النَّقد العلميّ، بل كان لويس آنّوكان الذي أرسى الأسسَ النّظريةَ لنقدٍ يُعارض التَصلُّب التّينيّ، برغم نقصِ المصنّفاتِ النّقدية، وغيابه المبكّر، ولم يفتْه أن يُعيدَ إلى الأذهانِ اهتماماتِ النّقدِ الاجتماعي والتحليليّ النفسيّ في أيامنا!(٢).

لقد كافح لانسون، منذ بداية مسيرته العمليّة، ضدَّ ضروبِ الشّطط عند الانطباعية في النّقد، معارضاً إيّاها بطريقة تقصدُ إلى أن تُدرَس في عملٍ أدبيّ ما يمكن أن نعرفه من مصدرٍ موثوق؛ فليسَ المطلوبُ إطلاقًا تقديمَ الإيضاحاتِ لأطروحةِ بروست التي زعمت: «أن كلَّ جيلٍ من النّقاد يكتفي بأن يعاكسَ الحقائقَ التي سلّم بها سابقوه»(٣).

إن الطّريقةَ اللاّنسونيّةَ، إضافةً إلى أساسٍ متين لها، هو اتّساعُ المعرفةِ النّابعُ من استقصاءاتها للتّاريخ، هي وارثةٌ للتّيار البوفيّ والتّيني، ولكنها تتخطّاه، فتكملُه. إن لانسون يريدُ أن يفصلَ النّقدُ النصَّ عن حياته الداخلية، وأن يُعيد إليه براءتَه، والخطرُ الأكبر هو «أن يتخيّلَ المرءُ بدلاً من أن يُلاحظ، وأن يَظُنَّ حين يحسُّ إحساساً أنه يعلم»(٤).

---

(١)- غوستاف لانسون، توطئة لكتاب: رجالٌ وكتب، باريس-لوسين- أودان، ١٨٩٦.

(٢)- لويس آنّوكان، النقد العلمي، باريس، ١٨٨٨.

(٣)- مارسيل بروست: البحث عن الزمن الضّائع، باريس، طبعات لابلياد، المجلّد/ ٢/ الصفحة: ٤٦٩.

(٤)- غوستاف لانسون: «طرائق التاريخ الأدبي» مجلّة الشهر، تشرين الأول، ١٩١٠.

ولكي يتجنّبَ المرءُ فخَّ الذاتيـة المجانّيـة، من المنطقيّ أن يكبَّ على التّاريخ الخارجيّ للأعمال أولاً، لأن معرفتَه الدّاخلية تحملُ خطَرَ حرف مسار الفكر النّقدي نحو التّقريب. إن الذي يدرسُ عملاً ما ينبغي عليه أولاً أن يكونَ مطلّعًا، وأن يقرأَ النصَّ الحقيقيّ، ويفهمَه بفضلِ العلوم المساعدة للتاريخ، وأن يتذوّقَه، ويقنع نفسه بأن الهدفَ الأخيرَ للدّراساتِ الأدبيّة ليس التوسّعُ البحث في المعرفة، وإنما تكوينُ الفكر، وتطويرُ الثقافة، وتهذيبُ الذّوق. وفي نهاية هذا البحثِ الصَّبور، يغدو خطرُ الوقوعِ في نزعةٍ ذاتيةٍ معينةٍ معادلاً لعناء التعرُّض له.

ولئن كانت الذاتيةُ خطرًا أكيدًا، فإن الغيابَ المنهجيَّ للذاتيّة أشدُّ خطرًا أيضًا، لأنه لاشيءَ يمكنُه أن يمنعَ فكرًا ما من الاستمتاعِ بالاحتكاك بفكرة معينة قد وجدت امتلاءَها التعبيريَّ. «ويؤكّد لانسون بأننا لن نعرفَ قطّ نبيذًا معيّنًا من خلال تحليلٍ كيميائيّ له، أو بناءً على تقديرِ الخبراء، من غير أن نتذوّقه بأنفسنا. وفي الأدبِ أيضًا، لاشيء يحلُّ محلَّ التذوُّق... إن الاستبعادَ الكاملَ للعنصر الذاتي ليس إذن مرغوبًا، وليس ممكنًا، والانطباعيةُ موجودةٌ في أساسِ عملنا نفسه»(١).

ومع ذلك فلانسون هذا نفسُه هو الذي يؤكّدُ، بعد بضعِ صفحاتٍ، أن «النّقدَ الذّاتي لا يجدُ العديدَ من الهواة إلاّ لأنّه النّقدُ الذي يتيسرّ فيه للنّاقد أكثر أن يُظهرَ مزاياه. في معرضِ العمل الذي يبدو أنه يدرسَه، وبدلاً من هذا العمل»(٢). ويؤكّدُ القرنُ العشرون ذلك بصورةٍ ساطعة، فلا ريب في أن الطّريقةَ التاريخيَّةَ تناسبُ عروضًا شاملةً واسعة في التّاريخِ الأدبي، ومؤلّفين تحملُ كتاباتهم مضامينَ شديدةَ الكثافة، وأدبَ الأفكار، بل تناسبُ أيضًا كوكبةً كاملةً من المؤلّفين الثانويّين الذين يُظهرون قيمةَ الأساتذة من خلال التّباين معهم.

---

(١)-غوستاف لانسون: دراسات في الطريقة، وفي النقد وفي التاريخ الأدبي، باريس، آشيت. ١٩٦٥، الصفحة: /٣٨/.

(٢)- المرجع السابق، الصفحة: ٤٧.

إن النَّقدَ النصّي الإسناديّ، والضبّطَ المثابرَ للطبّعات النّقدية، والعملَ غير المجزي لنشرِ النُّصوصِ غيرِ المطبوعة، وأعمال الفهرسة، والدّراسة الشهيرة للمصادرِ الآتية من تعبيرالـ: quellen forschung[1] الألمانية، وتاريخ الأفكار، وتاريخِ موضوعٍ معيّن، ودراسات التّأثير، والدراسات الوافية الأُحاديّة الموضوع. إن كلّ هذا الكدّ المغمور والذي أضحك كثيراً المجدّدين، وجماعة النّقد الجديد من أمثال إلياسين[2]، كلّ هذا يدخلُ في أساسِ النقّد الداخليّ نفسه؛ فلا يضعُ المرءُ سقفاً على بناءٍ ليس مجهّزاً بجدران وقواعد.

إن دراسة عملٍ معين، أو عصرٍ أو جنسٍ أدبيّ، تعني، في نظرِ لانسون، تحديدَ الوقائع التي يمكنُها أن توضحَ التكوينَ التاريخيّ لكتابة معيّنة أولاً. وهذا العملُ التمهيديّ شاقٌ، ولكنه ضروريٌّ، أيّاً كان الرأيُ الذي أمكن أن يتّخذه في ذلك كلُّ أولئك الذين سخروا من العملية الزّائفة للطّريقة التّاريخية التي خصّصت للسّيرة حصّةً زائدة، والتي حاصرت العملَ بدلاً من أن تدخلَ إليه، وذلك بدءاً من بيغي، ومروراً بفاليري، وسيرفيه ايتيين، وصولاً إلى رولان بارت.

على إثرِ الحملات النقديّة الشديدة جداً، والتي كان غوستاف لانسون وتلامذته من بعده عرضةً لها، فقد وسّع طريقته، وأتاح لخلفائه أن ينشئوا نماذج نقديةً أكثر تحرّراً، للوهلةِ الأولى، عن النزعة التاريخية لكي تؤدّي إلى ضروبٍ من النقد مبدعةٍ وشخصيّة.

ومع ذلك، فقد يكون من غيرِ الإنصاف أن نظنّ أن براعةَ ألبير تيبوديه، مبدعِ التّاريخِ الأدبي، انطلاقاً من موضوعِ الأجيال الأدبية، وأن تاريخَ الأفكار: (geistes- geschichte) لبول آزار، وأن أبحاثَ جان بريفو، وآخرين عديدين، كانت ممكنةً، من غير الضّربةِ المدوّخة التي وجّهتها اللاّنسونيةُ. إن الحملاتِ النّقديةَ

---

(١)- أي: الصادرة عن البحث. (م: ز.ع).

(٢)- شخصية من مسرحية «أتالي» لراسين، وهو اسم سرّي لجواس الذي تربّى في المعبد (م: ز.ع).

ضدَّ الطّريقةِ التّاريخية غالبًا ما تكونُ غيرَ منصفة، لأنها كانت تكتفي بجوانبَ جزئيةٍ من الطّريقةِ لاتأخذُ بالحسبان الفصلَ الضروّريَّ بين المعرفة و«الإحساس»، فبالمعرفة والعرفانِ والعلمِ إذن إنما يرتبطُ ما يمكن التّحقّقُ منه حصراً، عند كاتبٍ معين، في نصٍّ معين. وذلك من خلالِ دراسةٍ موضوعيةٍ لعلاقاتهما مع مجتمع محدَّد، مشروطٍ بالتاريخ، وما ينطوي عليه من علاقاتٍ عديدة. أمن الضّروريّ أن نذكرَ بأن عملاً معينًا لا يهبطُ من السّماء؟

إن فاليري الذي سخر كثيراً من قيمةِ الأبحاثِ السِّيرية والوراثية، قد فهم مع ذلك أن «ما يُصنعُ يكررّ دومًا ما صنُع أو يدحضهُ: إنه يكرّرهُ بعبارات أخرى، فيصفّيه، ويضخمهُ، ويبسّطه، يشحنهُ أو يُغالي في شحنه؛ أو يردِّدُه، ويدمّرهُ، ويقلبهُ، وينكرهُ، ولكنّه بالنتيجة، يفترضُ وجودَه؛ فقد استخدمه بصورةٍ غير منظورة، إن الضدَّ يولدُ من الضّد، فنقول إن مؤلّفًا ما يُعدّ أصيلاً حين نكونُ جاهلين بالتحوّلاتِ الخفيّة التي غيرّت الآخرين فيه»[1].

أليس النقدُ مجبراً على التّسليم بأنه ينبغي أولاً تحديدُ موقعِ السّيرة، وتبيُّنها، وتفحُّصها، وتحليلِ نفسيّةِ المؤلّف. ومحاولة تقديمِ الدّراسةِ الاجتماعية للعمل، قبل أن يسمحَ المرءُ لنفسه بأن يطرحَ الحكم النقديّ بحصرِ المعنى؛ ففي تلك اللّحظة، في تلك اللحظةِ فقط، يمكن للنّقد أن يَفهمَ، ويوضحَ، ويتذوّقَ، وأن يحاولَ الحكمَ بإنصاف. وبعد الحكمِ النقديّ، لا يمكن إلاّ أن يلتقي إغراءَ النزّعة الذّاتية في التّفسير؛ فمن الوهمِ أن نظنَّ بأنه يمكنُ تحاشي كلِّ أثرٍ للانطباعيّة، لأن الوقائعَ الجماليّة لا تنتمي إلى مجال المحسوبِ كميًا، مجالِ القيمة والقياس. وما من أحدٍ، حتى تزفيتان تودوروف، يمكنه أن يقنعَ حقًا قارئًا مطّلعًا على أن الواقعةَ النفسيةَ تدخلُ في نطاقِ العلم، والطّريقة التجريبيّة، أو التحليل الفيزيائي- الرّياضي.

---

(١)- بول فاليري «رسالة عن مالارميه» في: الأعمال، الجزء الأول، باريس، طبعات لابلياد، ١٩٥٧، الصفحة: ٦٣٤.

لقد أوجز لانسون المسألةَ كلَّها بهذه الأسطر: «تمييزُ المعرفةِ عن الاحساس، وما يمكن أن نعلمه عما ينبغي أن نحسَّه، وألا نحسَّ في الموضعِ الذي يمكن أن نعرفَ فيه، وألا نظنَّ أننا نعلمُ عندما نحسّ: أعتقدُ حقًّا أن الطريقةَ العلميّة للتّاريخِ الأدبي تتلخّصُ بذلك»(١).

إن أولى الهجمات النّقدية ضدّ اللاّنسونيّةِ قد أتت من جهةِ مؤسّسِ الدفاترِ نصف الشّهرية، من جهةِ عسكريّ المشاةِ الذي هو بيغي، النّاطقِ بآنٍ واحد، بلسانِ الاشتراكيّين الإنسانيين، ومسيحيّي اليسار، والقوميّين المتحمّسين الذين يشتّمون من بعيد القدرةَ الكليّةَ للعبقرية التّنظيميةِ الآتية من وراء الرّين، وذلك من خلال كلِّ محاولةٍ للتّفسير العلمي. إن بيغي مثقفٌ يساريٌّ وفلاّح، ومحاربٌ على الخطّ الأول يدافعُ عن قيمِ السّلالة، وعن القوى الشّعبية، وعن الرّوحِ الجماعيّةِ لفرنسا الأسطوريّة. إن الهجومَ على اللاّنسونيةِ، بالنسبة إليه، معناهُ الحفاظُ على العبقريةِ الفرنسيّة من ضروبِ التلوُّث الجرمانيّ الذي تطوَّرَ بفضلِ التّقليدِ الرّاسخِ، تقليدِ البحثِ التّاريخيّ، والفقهيِّ اللّغوي.

إنه يعارضُ المحاكمةَ المشوَّشةَ الغامضةَ والشّعبيةَ غير الواعية المنبثقةَ من أعماق السّلالة «بالمحاكمةِ المشوَّشة الصّريحة، محاكمةِ العالمِ الحديثِ المثقّف»(٢).

إن «اللاّ ذكاءَ العالِم»، لا ذكاءَ الطّريقةِ التّاريخيةِ هو، بالنسبةِ إليه، تهديدٌ يحملُ خَطرَ قتلِ ذكاءِ القلبِ، وتعرُّفِ العبقريةِ، واكتشافاتِ الحياةِ الداخليّة. إنّ قبولَ الطّريقةِ اللاّنسونيةِ يعني احتقارَ الفردِ المنفرد، ويعني رفضَ البحثِ عن غذاءٍ روحيّ في العمل، ويعني أن يظهرَ المرءُ غير قادرٍ على إبداء إعجابه بصورةٍ عفوية، وأن ينحصرَ في إثباتِ النّصوص، في حين أن الأمرَ الجوهريَّ هو «سماعُها».

(١)- طرائق التاريخ الأدبي، باريس، ليبيل- ليتر (الآداب الجميلة).

(٢)- شارل بيغي: «في هذا الصبّاح النيّر جزئيًا»، باريس، غاليّمار، ١٩٥٢، الصّفحة: / ٨٤/.

إنه يردُّ على الرأي الجماعيّ لرجال العلم الذين تكوّنوا على يد المذهب العلميّ الصّادرِ عن الكونتيّة[1]. والذين يظنّون أن «كلّ إنسانٍ يمكنُه أن يُنتج أدبًا أوفنًّا أو فلسفة»، ويردّ بتهوّرٍ حماسيّ بأن «الأمر بالضبّط، وإلى حدٍّ بعيد، هو عكسُ ذلك تمامًا: فالفنونُ، والآدابُ، والفلسفةُ تتصفُ بالصّعوبةِ، والنّطاقِ المحدود، والدّقة المحكمة»[2].

إن السّوربون، بالنسبة إليه، سلطةٌ عليا تُشيعُ السّأمَ، لأنَّ «السّوربونيين» قد تخلّوا عن التّفكيرِ، من خلال ذواتهم، وتمترسوا خلفَ منهجٍ غير صالحٍ لتعرُّفِ القيم الجماعية، قيم السّلالةِ، والعبقريةِ الوطنية. لقد كتب بيغي ضدّ الطّريقةِ التاريخيةِ بعضَ النّصوصِ المتألقةِ، ولكنها، في الجوهرِ، سطحيةٌ إلى درجةٍ كافية، بسبب نبرتها، وحماستها المتحزّبةِ التي تكشفُ عنها. إنه يحتقرُ النّقدَ التاريخيّ، والنقدَ الجامعيّ، لأنّهما مبنيّان على «طريقةِ استنفادِ التّفاصيل غير المحدود»، وهذا هو مخطّط الضّعفاء البعيد (استراتجيّتهم) ومخطّط أولئك الذين يتخلّون عما يسميّه «الفهم المباشر» وهذا هو سببُ كتابةِ ذلك النصّ الملتهبَ ضدّ غوستاف لانسون[3]. الذي تجرّأ على نشرِ كتابٍ عن أمريكا، بعد أن أقامَ فيها ثلاثةَ أشهر.

«إذا ما ألّف واحدٌ فقط من أساتذتنا، ولمرّةٍ واحدة، كتابًا في موضوعٍ معيّن، من غير أن يستوفي توثيقَ هذا الموضوع وأدبَه؛ فيكون لنا الحقُّ، نحن إذن، في أن نؤلّف كتابًا معينًا حينئذٍ، وكافّةُ كتُبنا تمرُّ بهذا المثال الذي قُدّمَ لنا ذات مرّة»[4].

---

(١) - مذهب أوغست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧).

(٢) - شارل بيغي: الأطروحة، باريس، غاليّمار، ١٩٥٥، الصّفحة، / ٣٤١/.

(٣) - غ. لانسون، ثلاثة أشهر من التعليم في الولايات المتّحدة، ملاحظات وانطباعات أستاذ فرنسي، باريس، آشيت، ١٩١٢.

(٤) - شارل بيغي، المال، باريس، غاليّمار، ١٩٣٢، الصّفحة: / ٨٣/.

إن الناقـدَ قـارئٌ مطّلعٌ ولا شكّ، غيـر أن واجـبَه الأول هو أن يُراعي أوّليّة النَصّ، وأن يُقرَّ بالنتيجة، بأننا لا نشرحُ نصًا بنصٍّ من خارجه. إن النَّقدَ الوحيدَ المقبولَ، بالنسبة لبيغي، هو ذلك النَقد الذي يُطبَّق على النصّ ذاته. إن العملَ يبلّغُ ما يقولُه بفضلِ قوّةِ الكلمة، وينبغي للنقدِ الداّخلي أن يرجَحَ على النّقدِ الخارجي الذي يُغفلُ العَملَ: «فالطَّريقةُ الحديثةُ تؤولُ بصورةٍ أساسيّةٍ إلى مايلي: لنفترضْ عملاً معينًا، ولنفترضَ نصًا معيّنًا، فكيف نعرفُهُ؟ لنبدأ بعدمِ الإمساكِ بالنّصّ، وعلى الخصوصِ، لنحترسْ جيّدًا من أن نمسَّ النصَّ، ومن أن ننظرَ إليه، فتكون تلك هي النّهاية، إذا ما توصّلنا مرةً إلى ذلك؛ فلنبدأ من البداية، أو، على الأصحّ، إذْ ينبغي أن نكون مستوفين لكلِّ شيء، لنبدأ من بدايةِ البداية، وبدايةُ البدايةُ موجودةٌ في الواقع الهائل الاتّساع، والمتحرّك، والشّامل والكلّي. لنبدأ بالضبّط تمامًا من نقطة المعرفة التي لها علاقةٌ ما بالنصّ الأكثر بعداً عن النصّ المعنيّ. وحتى أن نبدأ، إن أمكننا، من نقطةِ معرفةٍ بعيدةٍ تمامًا عن النّصِ، وغير قابلةٍ للتّواصل معه إطلاقًا، حتى نمرّ منها، عبر أطولِ طريقٍ ممكنة إلى نقطةِ المعرفة التي لها علاقةٌ ما بالنصّ الأكثر بعداً عن النصّ المعنيّ، حينذاك، نحصلُ على تتويجِ الطّريقةِ العلميةِ ذاته، ونصنعُ رائعةً من روائعِ الفكرِ الحديث»(١).

وفي بلجيكا، وعلى نحوٍ أكثر تحديداً في جامعة لييج، إنما سيولدُ حول سيرفيه إيتيين تيارٌ عنيفٌ لمعارضةِ التّاريخ الأدبي، والدّراساتِ السّيريّة، ودراسةِ البيئات. إن سيرفيه إيتيين الذي أعياهُ الكدّ الذي لا ارتدادَ عنه، وعدم التبصرِّ عند تلامذةِ لانسون الذين يرفضون بعنادٍ مواجهةَ العمل لصالحِ توسيعِ المعرفة،

---

(١)- شارل بيغي: «زانغويل»، دفاتر منتصف الشّهر» ١٩٥٤، نصٌ أورده روجيه فايول في «النّقد»، باريس، كولان، ١٩٦٤، الصفحة: /١٤٥/.

وطريقة «استنفاد التفاصيل بلانهاية»، قد نشر في عام ١٩٣٣ كتابًا قاطعا هو «الدّفاع عن فقه اللغة»[١].

إنه يتناول فيه مجددًا، وبجدّية أكبر، وتنويعات أكثر، الجدلَ القديمَ الذي بدأه بيغي، واعتراضات بول فاليري على التّاريخ ومساوئه.

لقد تطوّرت دراساتُ الآداب في الجامعات البلجيكية، منذ نهاية القرن التّاسع عشر، تحت تأثير علماء فقه اللّغة الألمان المرتبطين أشدَّ الارتباط بتكوينٍ فقهيّ لغويّ راسخٍ من جهة، وباحترام الموضوعية احترامًا غير مشروط من جهة أخرى: إن طلاّب كلّيات ليبيج أو لوفان لا يتبعون دراسات أدبيّةً، بالمعنى الفرنسيّ للكلمة، بل دراسات في فقه اللغة الرّوميّ، وفقه اللّغة التقليديّ، وفقه اللّغة الألماني. وهذا يعني أن اللّغةَ يجري تقصيّها من منظورٍ تاريخيّ تعاقبيّ، وأنّ النصّ والنّقدَ النصيّ يرجحان على النّزعة الذاتية للدراسات الأسلوبيّة، وعلى تقريبيّة دراسات البيئات وعلم النفّس الوراثي، منذ ذلك العهد على الأقلّ. إنّ «دفاترَ التّحليلِ النّصيّ» التي تأسّست في عام ١٩٥٩ ستتابعُ تقديمَ أمثلة على الطّريقة التي أوضحها سيرفيه إيتيين، ولكنّها ستُجابَهُ سريعًا جداً، بطرائق الألسنية. والنّقد الجديد؛ فالكلمةُ، بالنسبة لعالم تقليديّ في فقه اللّغة، ليس لها معنى، ولا يمكن أن يجري الحديثُ عن تجاوزِ المعنى الحرفيّ، والفقهي اللّغوي، واللفظي، لكي نصلَ إلى الالتباس، وإلى المعانيَ الثّانوية الأثيرة لدى رولان بارت؛ فمن وجهة نظرِ فقه اللّغة، يُعدُّ تعدُّدُ المعاني هرطقةً، فالنصُّ يقولُ ما يقولُه.

إن سيرفيه إيتيين، الذي نَفَرَ من الاستخدامِ المتعسّفِ للطّرائقِ اللانسونيّة، قد بدّل الاتّجاه في عام ١٩٣٠، وذلك بأن وجّه طلاّبَه نحو ممارسةِ فقه اللغة، أي إلى مكتشفاتِ التبحّرِ في المعرفةِ التي غالبًا ما تكون خادعةً.

---

(١)- مكتبة كلية الفلسفة والآداب، ليبج، ١٩٣٣، الطبعة الجديدة عام ١٩٦٥ في «بعث الكتاب» في بروكسل، وتحيل استشهاداتنا إلى تلك الطبعة.

لقد كان يعلمُ، بفضل بيغي، « أن تعفّنات النّقد» تُفضي بالإيضاح إلى طريقٍ مسدودة، وبفضل فاليري، أن«معلومات التّاريخ الأدبيّ المزعومة لا تمسُّ تقريبًا لغزَ توليدِ القصائد؛ فأهمُّ ما فيه- فعلُ ربّاتِ الشّعر نفسه- مستقلٌّ عن المغامرات، وعن نوعِ الحياة، وعن الحوادثِ العارضة، وعن كلِّ ما يمكنُ أن يردَ في سيرةٍ معينة؛ فكلُّ ما يمكنُ للتاريخ أن يلاحظه عديمُ الأهميّة»(١).

ينبغي، في عُرفِ سيرفيه إيتيين، معارضةُ فقه اللّغة معارضةً نهائيةً بالطّريّقة التّاريخية، لكي ينصبَّ الاهتمامُ فقط على المشكلاتِ العضويّة للتّعبير وآثاره»(٢).

والحالُ، فما هو فقهُ اللّغة بالمعنى الذي يفهمُهُ فيه الأستاذُ اللّيبجيّ؟ أهو فنُّ القيامِ بقراءةٍ دقيقةٍ وصحيحةٍ بقدرِ الإمكان. يُضاف إليها مبدأُ انطلاقٍ أولّيّ مفادهُ أن نصًّا ما يكونُ وحيدَ المعنى، وأن دلالتَه لا يمكنُ أن نعثرَ عليها في أيِّ مكانٍ آخر غيرِ الكلمات؟ إن مبدأ فقهِ اللُّغةِ هو في تعرُّفِ خصوصيةِ الأدب. إذ أن «واجبَ عالم فقهِ اللغة، أو إذا شئنا، امتيازُهُ، هو في دراسةِ الأدبِ بعدّه أدبًا»(٣). إن عالمَ الفقه اللغويّ، البعيدَ عن أن يكونَ رجلَ علمٍ غارقًا في زحمةِ البطاقات، وأكوامِ الوثائق حول تاريخ الأعمالِ الخارجيّ، ليس أكثر من«قارئٍ يقظٍ» هذّبَ تحليلُ النّصوصِ ذوقَه، وتكوَّن على يدِ كتّابٍ خليقين بأن يمنحوه ذوقًا سليمًا.

أما الأدبُ، فيقدّمُ سيرفيه إيتيين تعريفًا له يمكنُ أن يبدو متواضعًا، ومحدَّدًا على أيّةِ حالٍ، من غير رجوعٍ إلى معاييرَ جماليةٍ: فيكتبُ أن الأدبَ هو جملةٌ من مقطوعاتِ المناسباتِ التي كفّت عن أن تكونَ كذلك. وتلك المقطوعاتُ التي لم يعدْ

(١) - بصدد «أدونيس»، في: الأعمال، طبعات لابلياد، المجلّد الأول، باريس، ١٩٦٨. الصفّحة/ ٤٧٥/

(٢)- المرجع السّابق، الصفحة: /١٦٦/.

(٣)- المرجع السّابق، الصفّحة: /٣٦/.

معناها محدّداً بأصلها، وبكلمات أخرى، الأعمال التي صمدت للزمّن من خلال فقدها لطابعها الحكائيّ، وبالضبّط لأنها قد فقدته»[1].

إن هذه الاعتراضات على النّزعة التّاريخية، الصّادرة عن الطّريقة اللاّنسونية تتلخّص في ثلاث أطروحات صحيحة بحدّ ذاتها، ولكنها ترجع إلى ضرورات منع أكثر مما ترجع إلى نصائح لها فعاليتُها، بعدّها منهجيّةً لقراءة مأمونة ومناسبة. إن التّاريخ يحلُّ الآن محلَّ كلّ سعة أخرى للمعرفة؛ فلاشيء أكثر افتقاراً للجدوى من سعة المعرفة البحتة. إن السّيرة لا تُتيح لنا في شيء أن نفهم بصورة أفضل نصّاً ما. ولقد سخر سيرفيه إيتيين بصراحة، شأن بيغي، وشأن فاليري، من الطرائق النقديّة التي تستخدم السّيرة: فالإنسان الأول (ولقد كان امرأةً في رأيي) الذي سأل عن اسم المؤلّف هو، كما يبدو، المسؤول عما نسميّه التاريخ الأدبيّ، ولقد بدا، في النتيجة، أكثر حبّاً للاطّلاع على التّاريخ منه على الأدب. إنه أول من أحاط الجمهور علماً بالمؤلّف، وصرَفه عن الأدب، والذي شرح له من النص، ولو كلمةً واحدة، قد قرّبه من الأدب. تلك هي الفكرة التي تحتاج لأن يتمّ التذكير بها»[2].

ولئن عرفنا إذن ما يجدر بنا أن نتجنّبه، فقد أصبحنا مطّلعين أقلّ بكثير على ما يجدر بنا أن نصنَعه. وعند هذه النقطة، كما يبدو، يتركنا كتاب «دفاع عن فقه اللّغة» على جوعنا، وينتهي إلى الاقتصار على بعض النّصائح الشديدة البساطة والتي لاتنجم عن رؤية نقديّة حقيقية، بل عن منهجية متواضعة للتّحليل النّصي» وبرغم الطّابع التبسيطيّ لهذه النصائح الضّعيفة الإعداد، فقد ولّدت مع ذلك تقنيةَ تفسير سنجد إيضاحات موفّقةً تقريباً لها»[3]. في «دفاتر التحليل النصّي»، والسؤال الذي

---

(١) - المرجع السابق، الصفحة: / ٧٣/.

(٢) - المرجع السّابق، الصفحة، ٧٣.

(٣) - من بين الأبحاث النقدية الصادرة عما نسميه غالبًا بمدرسة لييج، أشير إلى كتاب ممتاز لنيكول أوسا وهو: «هاجس التعبير عند كوليت» بروكسيل، قصر الأكاديميات، / ١٩٥٨/.

يمكن أن نطرَحَه على أنفسنا هو السّؤالُ الذي يتضّمنُ معرفَةَ السّبب الذي يضيّق سيرفيه إيتيين لأجله طريقتَه التي لا يمكن أن تُستعملَ إلاّ بالنسبةِ لنصوصٍ قصيرةٍ نسبيًّا، وبالنسبةِ لنصوصٍ شعريةٍ أكثر مما هي بالنسبة لنصوصٍ تتضمّن أفكاراً.

ولايمكن لهذه الطريقة، بأيةِ صورةٍ من الصّور أن تُعدّ مقاربةً نقديةً إجماليةً يمكن استخدامُها في دراسةٍ وافيةٍ عن مؤلّفٍ معيّن. أو عن بحثٍ يدورُ على عملٍ له بعضُ الأهميّة. إنها طريقةٌ شديدةُ التَواضُعِ نظراً لأنها تلتقي، على هامشِ التّقليدِ بلا شكّ، تنوُّعَ منهجياتِ الشرّح الفرنسيّ، الذي هو أساسُ تعليمِ الآداب في فرنسا، وفي بلجيكا، وفي سويسرا. وغالبًا جداً ما جرى فيه الاقلاعُ عن دراسةِ الأعمال، من أجل الاقتصارِ على دراسة«القِطَع المختارة»، وهذا ما يُعدّ، برأينا المتواضعِ، خطأً فادحًا.

وبعدما ما قلناه، فإن الطّريقةَ الفقهيةَ اللّغويةَ لسيرفيه إيتيين، من غير أن تكون مُعدّةَ إعداداً جيداً، وجليّةً في عرضها، تتلخّصُ بالطروحاتِ التّالية:

١- أمام نصٍّ معين، المطلوبُ قبلَ كلّ شيء أن يكون المرءُ قادراً على القيامِ بقراءةٍ متأنيّةٍ، وأن يتمثّل الكلمات.

٢- ألا يقعَ المرءُ في التفسير، وأن يمتنعَ، نتيجةً لذلك، عن أن يشرحَ ما يشرحُهُ المؤلّف، على نحوٍ أفضل منّا بكثير.

٣- سوف يكون النجاحُ، في تحليلٍ نصيّ جيد، حليفَ ذلك الذي يظهرُ قادراً على عرضِ «إمكاناتِ النصّ» أي، أن تتوفّر له الشجاعةُ للاقتصار على مشكلاتِ اللّغة والتّعبير، وعلى«مشكلاتِ التعبيرِ العضويةِ وتأثيراتها».

٤- أن يطّرِحَ نهائيًا التّمييزَ الزّائفَ بين الشكلِ والمحتوى.

يحقّ للمؤلّف أن يأسف لأنّ مؤلّف «دفاع عن فقه اللّغة» لم يظنّ أنه من الضّروري أن يحدّد طريقته بدقّة أكبر، ولأنّه، بعد كلّ حساب، قد أخطأ، بسبب إفراطه في التواضع. ومن جهة أخرى، فإن بعض المبادئ المقدّمة لا يمكن إلاّ أن تظهر مفرطة في منهجيّتها، وفي طابعها الحصريّ.

إن عالم الفقه اللّغوي أسير إلى حدّ مفرط لفقه اللّغة، عندما يؤكّد أنّ قصيدة معينة ليس لها إلاّ معنًى واحداً. وسيرفيه إيتيين يسلّم فعلاً «بأنّ لكلمة معينة بضعة معانٍ في المعجم، غير أنّها، في سياقٍ محدّد لا تتضمّن إلاّ معنًى واحداً»[1].

نحن نعلم الآن، بفضل النّقد الجديد، أن تعدّد المعاني لا ينفصل عن التّحليل النّقدي، وأن المعاني الكامنة تشكّل حقيقة إلزاميّة، تتزايد بقدر ما يكون الغنى الأسلوبيّ لنصٍّ ما كثيفًا ومتنوّعًا. لقد أبرز أندريه جيد، وبول فاليري على نحوٍ كافٍ غموض اللّغة، لكي يصبح التأكيد على قيمة التفسيرات المتناقضة، وعلى ضرورة استخدام الإمكانات التي يقدّمها لنا التفسير، لكي يصبح مشروعًا. وهذا لا يسوّغ إطلاقًا ضروب الشّطط في الذاتية، والتي أساء استخدامها رولان بارت، في بحثه على راسين، وفي دراسته على ميشليه. إن ضروب الشّطط مستنكرة، أيًّا كان مصدرها، غير أنّه من الوهم إنكار أنّ النّصوص العظيمة تستدعي بصورةٍ طبيعيّةٍ تقريبًا نظراتٍ نقديةً متضاربة.

ويبدو لنا سيرفيه إيتيين أيضًا مفرطًا في تشدّده، عندما يدين إدانةً قاطعةً المكتشفات المنسوبة إلى الإسهامات التي يمكن للسّيرة أن تزوّدنا بها. إن الصّواب،

(1)- المرجع المذكور، الصفحة: / ١٨٠/

كان بيغي قد أكدّ، من غير أية آراء أخرى، بأنه «ليس لديّ غير كتابة واحدة، وليس عندي أيضاً سوى حديث واحد. أما الأمر الأكثر إزعاجًا، فهو أن الحديث هو الكتابة بذاتها تمامًا. إني أقول ما أكتبه، وأكتب ما أقوله».

(١٨٩٨ - ١٩٠٨) غاليمار، ١٩٤٩، الصفحة: / ١١٢٥/ .

ولاشكّ، هو أن نقول إنه يتعيّن على النصّ أن يُثبت وجودَه. إن العملَ هو الذي يجدر بنا أن نعلّق عليه وأن نفسّرهَ. أما إخفاءُ المؤلّف إخفاءً تامًا، وجعلَه يتلاشى لكي نُحيطَ بمعنى النّص على نحوٍ أفضل، وفصلَ العملِ مسبقًا عن تجذُّره التاريخيّ، والاجتماعي، فهذا مايبدو لنا جديراً بالنّقاش، كما يبدو لنا مفرطًا جداً في التّقييد.

نحن نظنُّ أن معرفةَ الإنسان، والظروفَ التاريخيةَ يمكنُها، في الكثيرِ من الحالات أن تساعدَ القارئَ على التّوغُّلِ في العمل، وأن يفهمه بصورةٍ أفضل، إنّ علاقةَ الإنسانِ بالعمل، مهما كان بوسعِ بعض نظريي النّقدِ الحديثِ أن يقولوا عن ذلك، هي علاقةٌ صارخةٌ في بداهتها، لأنه غالبًا ما يكون هناك، كما يقول غوسدورف، «وحدةٌ في الجوهر بين العمل والوجود». ويقدّم مونتيني عن ذلك مثالاً توضيحيًا جداً، وهو الذي يذكرنّا بأنه موضوع كتابه نفسه، الكتاب «الموحّد في جوهره مع مؤلّفه».

«لئن كان النّاس يشكون من أني أُسرِفُ في الكلام على نفسي، فإني أشكو من أنهم لايفكرّون بأنفسهم فحسب»[١].

ويقول كذلك: «إني أدرسُ نفسي أكثر مما أدرسُ أيّ موضوعٍ آخر. هذه هي ميتافيزيائي وهذه هي فيزيائي»[٢].

إن كلّ حججِ أولئك الذين، شأن فاليري، وشأن بروست، يزعمون أن السيّرةَ غيرَ مفيدة، وحتى ضارّة، لا يملكون أيةَ حجّةٍ ضدَّ حقيقةٍ مفادُها أن بعضَ الكتّاب مرتبطون بالظّروفِ التي أحاطت بإبداعهم؛ فحتى لو قبلنا وجهةَ نظرِ بروست الذي يؤكّد أن «كتابًا ما هو نتاجُ أنا أخرى غير تلك التي نُظهرُها في

---

(١)- أبحاث، طبعة بيير فيي، باريس، الطبعات الجامعية الفرنسية، ١٩٦٥، الصفحة: ٨٠٥.

(٢)- المرجع السابق، الصفحة: / ١٠٧٢/ .

المجتمع»[1]، فلا يغدو لذلك أمرًا أقلّ تأكيدًا أن العملَ، لدى العديد من الكتّاب، لايمكن أن ينفصلَ عن الإنسان فمن يمكنُه أن يفهم فيّون، من غير أن يدرس الوسَطَ الذي عاش فيه، وأن يتعمّق في أعمال ج.ج روسّو، من غير أن يهتمّ بطفولته الشقيّة، وحياته المليئة بالمغامرات، وأن يفصل باسكال عن وسطه الجانسيني. لقد تعيّن على فاليري نفسه، في دراسة له عن فيرلين وفيّون، أن يخفّفَ من حدّة ما كانت تحتويه بعضُ تأكيداته من أمورٍ شديدةِ الحسم[2]. فماذا يمكن لمونتيني أن يكون من غير بلوتارك وسينيك، ولراسين من غير بور- روايّال وستندال من غير إيطاليا.

إن العمل «تعويضٌ» في معظم الأحيان، وأكثر مما نظنُ. إنه يبدو مثاليًّا ومعزولاً عن الحياة، ولكنه، حتى وإن كان متناقضًا، وإن بدا معاكسًا لشخصيةَ معينةٍ، لا يكشفُ عنها بدرجةٍ أقلّ، من جرّاء ذلك. إن المثَلَ الأعلى الذي يكون الكاتبُ قد اقتفاه في حياته من غير طائل- كمطاردة السّعادة عند ستندال، وصفاء النفس عند غوته- لن يتيح له الفنُّ أن يبلغَه، والاستقصاءاتُ السّيرية هي شواخصُ التّوجيه التي تؤدي إلى النّقد التكويني، وإلى النّقدِ النفسيِّ والتحليليّ.

سوف يجيبونني بأنه من غير المفيد تمامًا أن نعلم أن هنري دومونتيرلان قد فَسَخ خطوبتَه مرّتين لكي نفسّر مدلولَ كتابه«الفتيات»، كما هو من غير المفيد أن نعلم أن كتُبَ هذا المؤلّف نفسه قد تمّ تخيُّلُها في جوٍّ من العزلةِ المأسوية التي ستجرُّ كاتبَ البحث، والروائيَّ، والكاتبَ المسرحيّ إلى موضوعاتِ الاحتقار، والتّعالي أو الكبرياء. لست متأكدًا من ذلك إلى هذه الدّرجة. فلكي نقتربَ بصورةٍ أفضل من

(١)- مارسيل بروست: «ضدّ سانت- بوف، باريس، مجموعة آراء، غاليمار، ١٩٦٥، الصفحة: /١٥٧/.

(٢)- بول فاليري، الأعمال، باريس، مكتبة لابليّاد، غاليمار، ١٩٦٨، المجلد الأول، الصفحة: /٤٢٧/.

أعمال مونتيرلان، يجب أن ندرسَ العلاقاتِ بين وعيٍ مأسوي يغتذي بالفكرِ الرّواقيّ، ويهاجمُ البورجوازيةَ، وأخلاقَ الفتاةِ السّوقية، والظّروفِ السياسيةِ في فرنسا لمرحلة ما بين الحربين.

ليس التفسيرُ الحتميُّ والسّببيُّ شيئًا يُذكر، إذا كان النّاقدُ أسيراً له، إلاّ أنّ قطعَ الحبلِ السُّريّ الذي يربطُ العملَ بالإنسان قطعًا فظًّا هو أمرٌ تبسيطيٌّ كذلك: «إن ميرلو بونتي يكتبُ: أنه من المؤكّد أنّ حياةَ المؤلّف«لاتُفسِّر» العملَ، بيد أنه من المؤكّد أيضًا أنّهما متواصلان، والحقيقة أن هذا العملَ المطلوبَ إنجازُه كان يقتضي تلك الحياة»؛ فحياةُ سيزان، منذ بدايتها، لم تكن تجدُ توازنها إلاّ بالاستنادِ إلى العملِ الفنّي الذي كان لايزالُ مستقبليًّا؛ فقد كانت تلك الحياةُ مشروعًا لأعماله الفنية، وكان العملُ الفنّي يُعلن عن نفسه فيها، من خلال إشاراتٍ تُنْذرُ بمجيئه، ونخطئُ إذا عددناها أسبابًا، غير أنها تصنعُ من العملِ الفنيّ والحياةَ مغامرةً واحدة؛ فلم يعدْ ثمةَ أسباب ونتائج هنا. إنها تجتمع في تواقُتٍ لسيزان الخالد الذي هو في آنٍ واحد، ما أرادَ أن يكونَه، وما أراد أن يصنعه»[١].

إن الهجومَ المدبَّر على النّقدِ التّاريخيّ والسّيريّ، المشروعِ بحدّ ذاته، قد أدّى إلى استبعاداتٍ ونواهي مفرطةٍ في إطلاقها، لأنها لا تأخذُ بحسبانها أن كلَّ عملٍ أدبيّ، مشبعٌ بفكرِ ذلك الذي كتبه. إن فهمَ عملٍ أدبيّ ما يعني بالنتيجة أن يدعَ الكيانَ الذي كتبه يكشفُ لنا عن نفسه من خلالنا، «فليست السّيرةُ هي التي تفسّرُ العملَ، ولكن العملَ هو الذي يجعلُنا نفهمُ السّيرة»[٢].

كان يمكنُ للمرء أن يظنَّ أن الهجماتِ المتواترةَ للاعتراضاتِ المخالفةِ للنزعة التّاريخية قد حثّت بصورةٍ عاجلةٍ على ولادةِ ضروبِ النّقد الشّكلي، وعلى وفرتها.

---

(١)- ميرلو بونتي، المعنى واللامعنى، باريس، نيجيل، ١٩٤٨، الصفحات: ٣٨- ٣٩.

(٢)- جورج بوليه، الوعي النقدي، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٧١، الصفحة: / ٢٨٣/.

والحالُ أننا، لدىَ الخروج من الحرب، وبعد الاختراقِ الفلسفيّ الذي قامت به الظّاهراتيةُ والوجوديةُ، سنشهدُ ولادةَ نقدٍ منطلقٍ من الوعي، ونقدٍ وجوديّ، ونقدٍ موضوعاتي وفلسفي.

فما الذي يبحثُ عنه مارسيل ريمون، وألبير بيغان، وجورج بوليه، وجان-بيير ريشار، وجان ستاروبينسكي. إن لم يكن، بدرجاتٍ متفاوتةٍ، ومن خلال القيام برجوعٍ إلى النّص، إن لم يكن تعرُّفُ نُتاجٍ فريدٍ في العمل، والإفضاءَ إلى مشروعٍ معيّن، والثمّرةَ المعدَّة لقصدٍ معين، ونقطةَ تلاقي موضوعاتٍ كاشفةٍ، وانتصارَ الذّات على الموضوع. إن فلسفةً للأدب سوف تتقدّم مؤقتًا على الأبحاثِ التي أخذت، منذ تلك الفترة، ترى في العملِ الأدبيّ موضوعًا، ودالاً لمدلولٍ معينٍ يتمّ تحليلُه، منذ البداية، مع حكمٍ مسبقٍ، هو حكمُ المسافة، والفصل.

٢ - النّقد الوجوديّ

«الأعمى الذي يوهبُ عينين، والأصمُّ الذي يكتسبُ ملكة السّمع، واللاّشاعرُ الذي يتلقّى موهبةَ الشّعر، ذلك هو النّاقد»(١).

جورج بولـيه

لئن بدا طرح اللاّنسونية للنقّاشِ مُنتجًا لتيّارٍ تفسيريّ، مرتبطٍ بعلمِ الاجتماع، وبالتّحليل النفسي، مع كلّ ما تضمّنته اللاّنسونية من جهودٍ لالتقاط معطياتٍ يقينيّة في العملِ الأدبي، ولوضعه في سياقِ اجتماعيّ - تاريخيّ محدّدٍ جيدًا، فإن الموجةَ الوجوديّة مع ذلك هي التي ستوجّه النّقدَ الأدبيّ، لما بعد عام ١٩٤٥، نحو تعميق الوعي.

كان ألبير تيبوديه، من خلال تَقَصّيه لمفهوم الإبداعِ في النّقد، قد بيّن قبل ذلك العلاقة التي تربط القارىء بالمؤلّف، وعدم جدوى الجفّاء التّام بين وعيٍ مُنتج، ووعيٍ مستقبِل. إنه لايخشى التّأكيدَ «على أن أفضلَ ما في النّقد يتمثّلُ في ذلك التّعاطفِ الشّعوريّ. لهذا فإن العقلَ لا يقدّمُ قطّ إلا نصفَ النّقد»(٢). إن المعرفةَ اليقينيّة لا تكشفُ عن العمل، بل تقتلُه، لأنها تلغي كلَّ تواصلٍ بين الذّاتيات، وكلَّ تلقّ.

«إن أولئك الذين سيمثّلون بتألّقٍ اتجاهاتِ النّقد الوجوديّ والموضوعاتي، بدءاً من مرحلة ما بعد الحرب، من أمثال مارسيل ريمون، وجورج بوليه، وجان بيير ريشار وجان ستاروبينسكي، سيكونون ورثةَ النُّقّادِ الذين شدّدوا على وحدةِ الوجدانات،

(١) - جورج بوليه: دروب النّقد الحالية، باريس، مجموعة ١٠/ ١٨، الصفحة: ٤٧٨.

(٢) - ألبير تيبوديه: «الإبداع في النقد»، في باريس «فيزيولوجيا النقد» باريس، نيزيه/ ١٩٥٢/ الصفحة: / ١٩٨/.

وعلى ظاهرة التّواصل بين الذّاتيات، وعلى قيمة الإبداع، والمعرفة والتي لا تنفصل عن النّقد الحقيقي الذي يُنظَر إليه بعدّه مضاعفة تخلُّقية لفعلٍ من أفعال الفكر»(١).

إن النّقدَ الوجودي يدينُ بالكثير لنقد الاندماج، والذي وجدَ أفضلَ ممثّليه من بين أولئك الذين أتقنوا تمامًا لعبةَ الانفتاح، وأدركوا أنه ليس هناك وعيٌ نقديٌّ من غير التحامٍ بالعمل، وحتى إعادة إبداعٍ له، على غرار جاك ريفيير، وشارل دوبوس؛ فأن يفهمَ المرءُ معناه أن يقومَ بالمعادلة، وأن يكونَ قادراً على أن يُحيي مجدّدًا كلَّ المراحلِ التي تؤدّي إلى العمل، ومعناه أن يؤمنَ بأن الأدبَ يتطلّبُ، منذُ البداية، فلسفةً للذّاتِ وللوعي، ورؤيةً كليّةً للإنسانِ بعدّه «وعيًا بانيًا»، والإقرارَ برجحان الوعي على اللاّشعور، والمعاشَ على المصطنع. ألم يبيّن سيرج دوبروفسكي، الذي وقف على مسافةٍ متساويةٍ من النّقد القديم، والنّقد البنيوي، من خلال أبحاثه، ومواقفه المتّخذة، ألم يبيّن أنّه من المتعذّر أن ننكر «أن النّقد هو الذي يكشف(٢) عن العمل، بالمعنى الكامل، وهذا ما يتضمنُ بالضرورة أن «نقداً وجوديًا لايمكنُ أن يتأسّس إلاّ على وجودِ النّاقد»(٣).

ولسوف تقابلُ قراءةَ لانسون العلمية، وقراءة جول لوميتر الانطباعية، وقراءةَ تيبوديه التذوّقيّة، سوف تقابلُها قراءةُ جاك ريفيير، وشارل دوبوس الاستبصارية، القراءةُ بكونها تجربةً روحيّة. إن النصّ يُنحّى كذريعةٍ لولادة نصٍّ ثانٍ يدّعي أنه يركّزُ في ذاته مكتشفاتِ علمٍ مغشوشٍ. إن النّقدَ يغدو، مع جاك ريفيير، وشارل دوبوس تجربةً شبه صوفيةٍ، وإبداعًا كاملَ الصّفات، وإسهامًا يحثُّ الكيانَ الكلّيّ على البحثِ عن الجوهريّ. والحالُ، فالأمرُ الجوهريُّ، بالنسبة لوجدانٍ معيّن، هو أن يبدو قادراً على الالتحامِ بوجدانٍ آخر، من غير أن يتخلّى عن هويتّه

---

(١) - جورج بوليه، الوعي النقّدي، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٧١، الصّفحة: /٣٠٧/ .

(٢) - سيرج دوبروفسكي. لماذا النقدُ الجديد؟ باريس، ميركور دوفرانس، ١٩٦٦، الصّفحة: ١.٢٢ .

(٣) - المرجع السّابق، الصفحة: / ٢٤٣/ .

الخاصّة لهذا السّبب. وحتى وإن كانت المجازفة كبيرة «للتّواري» الشّخصي من أجل الذّوبان في وجدان الآخرين. إن طور السّلبية ينبغي أن يتكامل بصور الفعاليّة التي تنتقي الدّلالات التي يقدّمها، بلا تنظيم، كلّ عمل جدير بهذه التسمية للتّفكير الذاتي.

«لئن أمكن لشارل دوبوس أن يكتب: «لم أعدْ شخصاً معيّناً، بل ملتقى حالاتي»[1]، فلا ينبغي أن ننسى أن فعل التّفسير، وامتلاك الكيان مجدّداً بعدّه وعياً للذّات ينشأ أن بعد الحماسة والتقرّب؛ فما من مفهوم للنّقد أسمى من هذا المفهوم الذي يغدو «مماثلة مماثلة معينة، وتأمّلاً في تأمّلٍ معيّن، وتفكيراً نقدياً هو، من خلال فكر الآخرين، وعيٌ للذّات، وامتلاك للذّات في الآخر»[2].

كانت الأجيال اللاّحقة قاسية على جاك ريفيير الذي لم يتمكّن، بسبب موته المبكّر جداً، من أن يقدّم العمل الذي كان لنا الحقّ في أن ننتظره من فكرٍ صارمٍ مثل فكره.

إن جاك لاكان يكتب في مستهلّ الفصل الثالث من مؤلّفه: «كتابات، القسم الأول». «إن حماسةً لا تُذكر في كتابةٍ ما هي الأثر الذي يصلح أكثر من غيره لأن يبقى، فيصبح له تاريخٌ معين، بالمعنى المؤسف للكلمة»[3].

يبدو أن الأعمال النقّدية لجاك ريفيير، وشغفَه بالفهم، وليونتَه الفكريّة، وذوقَه الممزوج بالنزعة الغنائية، والحسيّة، وانفتاحَه الذّهني، وحسَّ الاكتشاف لديه، واحترامَه للانفتاح الفكريّ، وللتجربة الداخلية تعارضُ ذلك

---

(١) - شارل دوبوس، اليوميات، الأول من نيسان، ١٩٢٥، باريس، كوريّا، ١٩٤٨، الصفحة: ٣٣٥.
(٢) - جورج بوليه، المرجع المذكور سابقاً، الصفحة: ٤٧.
(٣) - جاك لاكان، كتابات، القسم الأول، باريس، طبعات سوي، ١٩٦٦، الصفحة: /٢٠١/.

الحكمَ الجليديّ بالتكذيب الأكثر جلاءً، حتى ولو أنّ النظّريةَ الوضعيّة الجديدة لم تعدْ ترى في العمل الأدبيّ، منذ خمسة عشر عاماً إلاّ موضوعاً نقشّره مثل جوزة من دون أن نرغبَ في تذوقّها، ولا ندرسُ فيها إلاّبنىَ لغويةً معيّنةً، أي الجزءَ المنظورَ أكثر من غيره، ولكنه الأقلّ دلالةً، والأدبيّةَ المفصولةَ عن الفكرِ المبدع. ومع ذلك، فنحن نعلمُ أن «النّقدَ الجديدَ، قبل كلّ شيء نقدُ مشاركة، وهو، أكثر من ذلك أيضاً، نقدُ اندماج»، وأنّه ما من نقدٍ حقيقيٍّ من غيرِ توافقٍ بين وجدانين»[1].

إن أهمية كتاب «دراسات» لجاك ريفيير لا يمكن أن تنقصَ بسبب استلهامِ هذه الدّراسات لطريقةٍ نقديةٍ تجتذبُ القارئَ بعمق، أو لأنها مكرّسةٌ لأعمالٍ تثيرُ الإعجابَ على الفور، ويحتملُها المرءُ أولاً. وكأنّها تجربةٌ محمّسة، من غيرِ الرّقابةِ المباشرة والكافية التي يجلبُها العقلُ النّقدي[2].

من المناسب والحالةُ هذه أن نعزلَ بعضَ المبادئ التي وجّهت فكرَ ريفيير النّقدي، والتي أحرز استخدامُها المنهجيّ نتائجَ مدهشة. وريفيير لم يكن يُخفي مواطنَ الضّعف في دراساته وفي مقدمته لطبعةِ عام ١٩٢٤ الجديدة، كان قد توفّر له الابتعادُ الضّروريُّ ليحكم على هذا العملِ الذي يتّهمُهُ بأنه يشيء أكثر من اللاّزم بقليلٍ، بحمياّ الشّباب، وبشيءٍ من التعصُّب. ومع ذلك، فلا يمكن أن نُنكرَ أن هذه «الدراسات» التّقريظيّة، أحياناً بصورة مفُرطة، والغنائية أكثر من اللازم، قد دارت على ما كان جيلُهُ يحملُهُ من قيم يقينية في كافة الميادين. إن معبودي ريفيير ليسوا

---

(١) - جورج بوليه، «دروب النقد الراهنة»، باريس، مجموعة ١٠/ ١٨، ١٩٦٨، الصفة: / ٧/.

(٢) - المقصودُ هنا هي الدراسات التي نشرت في المجلة الفرنسية الجديدة، في عام ١٩١١؛ فبعد عام ١٩١٨، يصبح نقدُ ريفيير مخالفًا للنزعة الذاتية بوضوح، بما أن مدير الـم. ف. ج سيقيم من نفسه باعثًا لاتجاهٍ تقليديّ جديد، أساسهُ الفكرُ الوضعيّ، ومدافعاً عن بروست، وعن قدرات العقل التحليلي. وتحت عنوان: دراسات جديدة، ستجمع غاليّمار في عام ١٩٤٧ نصوص عام ١٩١٣ العظيمة، والمقالات التي نُشرت في الـم. ف. ج، وقد يتعين علينا أن نضيف إليها مقالة: «بعض ضروب التّقدم في دراسةِ القلب الإنساني. (فرويد وبروست)، باريس، دفاتر الغرب، ١٩٢٧.

سحرةً عابرين، بل هم الأساتذةُ الذين جددّوا الأدبَ، والتصويرَ، والموسيقا المعاصرة. كما أنه قد ظهر، في عصرٍ كان فيه للكائن أهمية كبرى، وكان لا بدّ أن يتمتع المرءُ بفكرٍ ثاقبٍ، وموهبةٍ نادرةٍ على التلقّي والتبادل، ظهر بعدّه المرشدَ الحقيقيّ لعصره في موضوعِ الأدبِ، وعلمِ الجمال. أما الحديثُ بحكمةٍ عن شخصيات شهرتُها راسخةٌ، فهو، بطبيعة الحال، أكثرُ سهولةً، وأقلُّ خطراً من أن يجعلَ المرءُ من نفسه مدافعًا عن كلوديل في عام ١٩٠٧، وعن جيد في عام ١٩١١، وعن بروست في عام ١٩١٩، أي، في وقتٍ كان معظمُ النقّادِ لايزالون يفكرون فيها بمترلينك، وأناتول فرانس، وبول بورجيه، وإميل فاغيه. إن قدرةَ ريفيير على التّعاطُف، وذكاءَه وفطنتَه، وموهبتَه التنبُّيّة، وحدّةَ فكرِه النّقديّ، لاتنفصلُ عن طريقته النقدية، المبنيةِ على الفهم، والاستخدامِ المنهجي لذكاءٍ قادرٍ على التمييز؛ فغالبًا ما سيتكرّر هذا التعبير في كتابته.

إنه يكتب إلى كلوديل الذي يراسلهُ بصورةٍ متواصلة، بدءاً من عام ١٩٠٧: «إنني أبني أصالتي على الفهمِ والتفسير.» إن مثلَه الأعلى يكمن في امتلاكِ البصيرة، وفي أن يقول ما هو موجود، وأن يستخدم، إلى الحدّ الأقصى، قدرةَ العقل التحليلية، وأن يُواصلَ الإيمان بفضائل مبدأ الهويّةِ والتناقض، إن العقلَ، عند ريفيير، متجردٌ بطبيعةِ الحال، ولا يمكن أن يُستخدم في شيء آخر غير الحقيقة، بما أنه ليس سوى «وسيلةِ تمييز ما هو موجود عما هو غير موجود». ولسوف يدّعي أن مهمّته تتمثل في الحديث على ماهيةِ الأشياء، وأن قناعته تُملي عليه أن يرى «أن هناك الكثيرَ من العظمة في قليلٍ من الحقيقة».

إن هذا الاحترام للعقل، والذي سيزداد أيضًا بعد اكتشافه المفعم بالإعجاب لمارسيل بروست سوف يجعلُه يختارُ أولئك الذين «يرفضون الظلّ» كأساتذةٍ له، من مثل: ديكارت، وراسين وماريفو، وإنغر. وهو في هذا الاختيار فرنسيٌّ

تماماً، ووارثٌ لتقليدٍ عظيم ما انفكَّ يمنح فرنسا الخالدة عبقرياتها الأكثر نموذجيةً، والمتحدّرة من أعماق سلالتها، ولسوف يصل به الأمرُ، من خلال الحرب الكلاميّة التي يشنّها ضد «حزب العقل» الذي يديرهُ العقائديُّ هنري ماسّيس، المقتنعُ بأن العقلَ ينبغي أن يكون مفيداً، سوف يصلُ به الأمرُ إلى أن يكتب هذه الأسطرَ المفخَّمةَ، والمفعمةَ بالخيلاء وقد أعمى بصيرتَه فرحُ انتصارِ عام ١٩١٨ العارم: «الحقيقةُ أن العقلَ الفرنسيَّ لا مثيلَ له، ولا وجودَ لعقلٍ أكثر اقتداراً منه، وأكثر حدّةً، وأكثر عمقًا. وحتى لو اتُّهِمتُ بالوقاحة، فإني سأمضي حتى النهاية في فكرتي: إنه العقلُ الوحيدُ الموجودُ اليوم في العالم. فنحن الوحيدين الذين عرفنا كيف نحافظُ على تقليدٍ فكريّ. ونحن الوحيدين الذين عرفنا كيف نحمي أنفسنا تقريباً من فسادِ العقلِ الذّرائعي: ونحن الوحيدين الذين واصلنا الإيمانَ بمبدأ الهويّة، ولم يعد هناك من يُحسِنُ التفكيرَ سوانا في العالم. وإني أردّدُ ذلك ببرود، ولن يكون هناك مايُحسَبُ له حساب[1]. في الميدانِ الفلسفيّ، والأدبيّ، والفنّي، إلاّ ما سنقوله.

وهناك ميزةٌ ثانيةٌ لطريقته هي ما أدعوه بالحاجة إلى بؤرةٍ فكريةٍ تصبحُ وسيلةً ليحقّق المرءُ بها ذاته. إن ريفيير عقلٌ يمثّلُ التبادلُ. والتواصلُ الفكريُّ بالنسبة إليه غذاءً لاغنى عنه، وعندما يعرضُ نفسه، فهو يقومُ بذلك من خلالِ موهبةِ التّعاطفِ لديه، ومن خلال حاجته إلى الاندماجِ، بحيث أن انفعاليّته تمنعهُ أحياناً من أن يتماسكَ. إن بحثاً من أبحاث ريفيير يُنير النّقدَ بقدرما ينيرُ العملَ، موضوعَ الدّراسة والنقّد، وليس هذا التوغُّلُ العميقُ للتّفكير النّقدي ممكنًا إلاّ لأنَّ النّقدَ ممارسةٌ مستمرةٌ للتّفاعلِ بين الذّاتيات. لقد رأى ريفيير أنه ليس له غنًى عن الامتثال لأساتذته المتعاقبين - كلوديل وجيد وبروست - لكي يعرِفَ نفسه بصورةٍ أفضل، ولكي

---

(١) - ج. ريفيير: «حزب العقل» م. ف. ج، أيلول، ١٩١٩، وهذا نصٌ جرى تناوله مجدّدًا في «دراسات جديدة»، باريس، غاليّمار، ١٩٤٧.

يتوصّلَ على نحوٍ أحسن إلى الإحاطة بأصالته الخاصّة. وهذا هو السّببُ في أنه ينبذُ غريزيًا كلّ نقد مذهبيّ، أو عقائديّ، وأنه يبدو له كافيًا أن يسجّلَ ردَّ فعله الشديد الصفّاء والصّادق جداً، ومزاجَه الخاص الأساسيّ بمواجهة الأثر الفنّي. إنه أشبهُ مايكون، في بداية الأمر بالمشلول الذي يشهدُ على ضعفه الخَاص، وعلى حيرته المفرطة، قبل أن يتوصَّلَ، بعد جهود طويلة، إلى استعادة تحكُّمه بنفسه، والسّيطرة على وعيه: «يجب أن أحتملَ وطأةَ جسدٍ وروحِ ذلك الّذي أتلقّاه، وأن أتآلفَ معهما أولاً، لكي أفهمَه، ولكي أمتلكَه»[1].

لعلّ المرءَ يظنُّ أن ريفيير، في فعلِه هذا، يخاطرُ بالوقوعِ في حالةٍ يخضعُ فيها للهيمنةِ، وللذّوبان الكلّيّ في وجدانٍ غريب، والاستسلامِ لنداء المغويات الفاتنات اللواتي سوف يسحبنه إلى التّقريب حتماً. ولكن العكس، والحالة هذه، هو الصّحيح تماماً؛ فنقدُه يتّصفُ بموضوعيةٍ واقعيةٍ تنشأُ من اندماجٍ ضمنيٍ لعقله الشّغوف بالحقيقة، وحساسيّته الاستثنائية، ويكمن غرضُه فعلاً في الوصول إلى خطابٍ ثانٍ يطمحُ لأن يكون «نسخةً فكريةً ثانية عن العملِ الذي يدرسُه» حسب تعبير جورج بوليه»[2].

إن هذا الفكر النقّدي الجديد جداً، والمؤثّر جداً، لأنه ينشأ من خلال القلق، والتخوّفِ لايُفرِطُ ربّما في بعض الأوقات، إلاّ في التهيّب، وأحيانًا بسبب ميله للدّراسة النفسيةِ، والتّجريد، وأحيانًا بسبب نزوعٍ مسرفٍ في غنائيته إلى آليّات الاندماج. ويبدو لنا جورج بوليه شديدَ القسوة، حين يؤكّد على نواقصِ ريفيير: كإدراكه لضعفه الخاص، وطمأنينته النقّدية، وهاجسِ الدّقة لديه، وبطءِ المقارنة، وتلذّذه بالتّردُّد، وإدراكه لنقصٍ معين، وهذه عيوبٌ تبطئُ، حسب رأيه، سيرورةَ الاندماج، وربما تجعلُها غيرَ مكتملة[3].

(١) - مراسلات مع ألان - فورنييه، باريس، غاليّمار، ١٩٢٨، المجلد الثالث، الصفحة: ١٨٢.
(٢) - المرجع السّابق، الصفحة: /٦٠/.
(٣) - المرجع السابق، الصفحة: /٦٣/.

أما أن يكون ريفيير قد تلقّى العونَ من أولئك الذين كان يكرّسُ لهم عقلَه لكي يمنحَ نفسه غذاءً فكرياً لاغنى عنه لحياته الداخلية، وأن يكونَ قد بدأ بقبولِ كلِّ شيء بلا تمييز، قبل أن يفصلَ في المسوّغاتِ العميقةِ لإعجابه، فهذا ما نحن مقتنعون به، وهو يقدّمُ لنا البرهانَ على ذلك بنفسه، على عدّةِ أزمنة. وفي بعضِ المسارات، يكتبُ إلى أندريه جيد: «لطالما سعيتُ إلى التشرُّب، وليس إلى النبذ، وكلُّ أولئك الذين تأثّرتُ بهم، لم أتخلّصْ منهم، إلاّ عندما أخذتُهم معي»[1].

إن في شخص ريفيير إذن ناقداً يبدأُ أولاً بالمحبّةِ، لكي يتوصّلَ إلى الفهمِ العميق، وهو لايهتمُ على الأصحّ بالنّقد إلاّ إذا كانت المحبّةُ موجودةً فيه مسبقاً، وينتجُ عن هذا أن ريفيير لايحكم، وهو ليس أسيراً لعقيدةٍ معينةٍ، ومذهبٍ معين؛ فهو على الهامش، قياساً لزمنه؛ فلاشيءَ يجمعهُ بشخصٍ كشارل موراً، أو هنري ماسّيس. إنّه على درجةٍ كافيةٍ من المرونةِ، ومن الرّهافةِ المفرطةِ بحيث لا يمكن له أن ينحني في البداية لفكرةٍ أجنبيّةٍ على نحوٍ منفعل، وذلك بأن يستسلم لها استسلاماً تاماً، قبل أن يبدأ، بمراحلَ متعاقبة، وبكلِّ تواضعٍ، الفوزَ بقدرته على التمييز، والتي تجعلهُ قادراً على الغوصِ في أعماقِ العمل.

إن ما يعطي نقدَه قيمتَه هو الغنى الدّاخلي الذي يحركُهُ، وليونةُ روحه، ومرونةُ ذوقه، والتي تُتيحُ له أن يتكلّم على ما يحبّ، وعلى ما يعرفهُ معرفةً تامّةً، من خلال تأثيرٍ متبادل. لقد شدّد كلوديل على موهبةٍ استثنائيةٍ لدى ريفيير الذي اكتسبَ «مُساكنةَ موضوعه»[2]، والمقابلةَ الحميمةَ المثيرةَ مع عملٍ ما، والتي تُلغي المسافةَ التي هي طريقُ القراءةِ العلميّةِ المسدودة.

---

(١) - «رسالة إلى أندريه جيد» في الـم.ف.ج، نيسان، ١٩٢٥، الصفحة: /٧٦٣/.

(٢) -بول كلوديل، مقدّمة لكتاب: «في إثر الربّ»، باريس، غاليّمار، ١٩٢٥، الصفحة: ١٣.

لقد حلّل إدمون جالو تحليلاً مرهفًا هذه الطّريقةَ الرّيفييرية، وأدركَ ضرورتَها حين كتب: «إن جاك ريفيير يحولُ العناصرَ الفكريةَ التي يتلقّاها من أثرٍ فنّي إلى عناصر عضويّة، ويمزجُها بحياته الخاصّة. إنه لايقترب مما يُعجَبُ به، وهو يحملُ له العداوةَ الحصيفةَ، عداوة النُّقاد الذين تتمثّلُ رغبتُهم الرّئيسة في (ألا يباغتهم) المؤلّف، وألاّ يكشفوا عن أنفسهم، وأن يتركوا أقلَّ مجالٍ ممكنٍ للمفاجأة والإعجاب. إن جاك ريفيير، على عكس ذلك تمامًا، يهبُ ذاتَه بالكامل لما يحبّ، ولا يخشى إلاّ من ألاّ يحبَّه بصورةٍ كافيةٍ. إن كلَّ عملٍ جميل يخترقُهُ بالسّهام التي لايريدُ أن يتحاشى أيًّا منها. إنه سان - سيباستيان النّقد»(١).

إن نقطةَ انطلاقِ النّقد هذه هي إذن التصاقٌ كلّيٌّ بآخرين، وهي القدرةُ على استقبالِ الآخر بكلّيته، ومن غير تحفُّظاتٍ؛ فحين ينعدمُ التعاطفُ، وحين لايكون النّقدُ مدفوعًا إلى الكلام باسم الإعجابِ الذي يبديه، وحين يدخلُ العقلُ التّصنيفيّ وحدَه إلى اللّعبة، وحين يشلُّ التّواضعُ الشّديدُ الفكرَ، ويمنعهُ من أن يسيرَ باستقصاءاته إلى الأمام، فهو يقعُ في خطرِ السّيرِ في الطّريقِ الخاطئة، واختيارِ قرارِ الصّمت. ولعلَّ الحجمَ الصّغيرَ لأعمالِ ريفيير يجدُ تفسيراً له في تلك الرّصانةِ التي تميّزه، غير أن غيابَ هذا الاتساع يُضفي، في الوقت نفسه، على كلّ ما يكتبهُ ريفيير اكتمالاً وإنجازاً وإتقانًا تُلازمُ طبيعتَه. إنه لايغدو ناقدًا، إلاّ عندما يكون لديه حقًّا شيءٌ يوصلهُ، ويشاركُ فيه، ويكشفهُ في عملٍ ما يبدأ أولاً بأن ينسى نفسه بمواجهته: «إنّي عمومًا أسلّم نفسي للنّاسِ الذين أتكلّمُ عليهم، ومن غير تقييدٍ، وأقبل، على الأقل، في الوقت الذي أتكلّمُ فيه عليهم - كلَّ القيم»(٢). فإذا لم يصنعْ ريفيير ذلك، فسيفقدُ نفاذَ فكره، ويغدو نقدهُ مختلفًا تمامًا عما كان ينبغي أن يكون.

---

(١) - ادمون جالو، من باسكال إلى باريّس، بلون، ١٩٢٧، الصّفحة: ١٩٠ - وسان - سيباستيان هو قديسٌ شهيدٌ راق للرسّامين أن يصوّروه مُخترَقًا بالسّهام. (م: ز. ع).

(٢) - جاك ريفيير. «رسالة إلى أندريه جيد» م. ف. ج، نيسان، ١٩٢٥، الصفحة: ٧٦٩.

إن لطريقة ريفيير النّقدية حدودَها . وهي تنبعُ من حاجةٍ مركّبةٍ من ذكاء حادّ، وحسيّةٍ ينبغي لها أن تغتذي باستمرار . لقد تحدّثَ شارل دوبوس ، المعجبُ الكبيرُ بريفيير ، بصددِ «الدّراسات» عن فنّ جديدٍ للنقدِ ، مؤسّسٍ على ما يسميّه تحوّلاً في العمق» .

إن ريفيير يرتابُ بكلّ منهج ، وبكلّ نظامٍ علميّ مطبّقٍ على الأدب ، فيقيمُ ، للمرّة الأولى ، وليس بعد بصورةٍ استثنائية ، بل بصورةٍ عامّةٍ ودائمة ، يقيم فكراً نقدياً لم يعدْ إعلامياً ، وقضائياً ، وسيرياً ، أومتعَياً بصورةٍ أنانيّة» ، ولكنه يقبَلُ بصورةٍ تامة« النّقلَ الكاملَ لعالمٍ فكريّ معين إلى داخلِ فكرٍ آخر»[1] .

إن ما يبحثُ عنه مؤلّفُ «الدّراسات» هو بلوغُ جوهرِ العملِ ذاته ، عن طريقِ مقاربةٍ حصيفةٍ وبطيئة ، ومن خلال التّعبيرِ عن اكتشافه بلغة ملائمة ، وموسيقيةٍ ، وحسيّةٍ ، وغنيّةٍ بالصّورِ والإيحاءات . إن النّصوصَ تستلهمُ الموسيقى من حيث إيقاعُها ، واختلافُها ، وحركتُها ، وتنويعاتُها المرهفةُ على الموضوعِ نفسه .

إن ريفيير شغوفٌ بالحقيقة ، وهو عقلٌ لا يُريد أن يُغفلَ شيئًا ، وناقدٌ متطلّبٌ لا يرتوي ، لفرطِ صبره ، ودبيبه الفكريّ البطيء ، إلاّ حين يحققُ النجاحَ في استخراجِ نواةِ الثّمرة بمهارة ، وموهبةٍ للتفريقِ الدّقيق مذهلة . وهذا يعني أنّه كان يقدّمُ الدّليل على أن المرءَ يمكن أن يكونَ كاتبًا بأوصافه الكاملة ، في الوقت ذاته الذي يكرّسُ فيه نفسَه للنّقد ، وأن يكون فنّانًا للكلمة ، وناشراً مرهفًا . وهذه إذن ميزةٌ ثالثةٌ لطريقةِ النّقد الرّيفييرية .

إن أسلوبَه الرائعَ ككاتبِ مقالةٍ يحاصرُ عملاً ما ، وينيرهُ بضوءٍ فريد يكشفُ لنا عن معناه العميق ، وعن أصلِ الكلمةِ الفكري ، على حدّ تعبيرِ ليوسبيتزر الّذي يتعذّرُ استبدالُه .

(١) – جورج بوليه : الوعي النّقدي ، باريس ، جوزيه كورتي ، ١٩٧١ ، الصفحة : / ٦٠ / .

إن موهبتَه «موهبة المحاكاة اللفظية» التي تدخلُ في نطاقِ النّقد العظيم من حيث قدرتُها على التضعيفِ قد أبرزها عددٌ من الكتّاب. ومن المؤكّد أن الميزةَ الشكليةَ لمقالاتِ ريفيير تزيدها إتقانًا، بفضلِ الاستخدام الحصيف للتّشبيه، والاستعارة اللذين يتيحان التعبيرَ عما يصعبُ إلى حدٍّ بالغٍ قولُه بطريقةٍ أخرى. ولا ينبغي قطّ أن ننسى أن ريفيير قد كان شهوانيًا؛ فهو الذي أمكنَ له أن يكتب: «لا أحبُّ، ولا أفهم، ولا أصدّق إلاّ ما ألمسه، إلاّ ما هو على مستوى حواسّي، وتحت يدي، وما يتركُ طعمًا على شفتي، لا شيء يثبتُ لي إلاّ من خلال الملامسة»[1].

سوف يستخدمُ إذن هذه الصوَّرَ المثيرةَ والموحية، ومن جهةٍ أخرى، سوف يستخدم كلمات منتقاةٍ بعنايةٍ ملموسةٍ أو مجرّدة، تتيح له أن يمضي إلى أبعد من ذلك في عمقِ الأشياء، وأن يركّز نظرتَه النّقدية على نحوٍ أفضل. إن أسلوبَ «الدّراسات» ملموسٌ، وقيمتُه تظهر من خلال الاستخدامِ الماهر للكلمة ذات المعنى الحقيقيّ، والتعبيرِ الصّحيح، ومن خلال هاجسِ الدّقة، وفي الوقت نفسه، من خلال الإلهام، والغنى بالطّابعِ الشّهواني الحسّي. ومن المناسبِ أن نُشدِّدَ على أن تقنيةَ الكتابة كانت تجبرُ ريفيير على التصرُّف بعكسِ طبيعته. فقد كانت تدفعهُ هذه الطبيعة تلقائيًا إلى التجريد، وإلى التحليلِ العقلانيّ الموروثين عن فلسفةِ ديكارت. أما أسلوبُه، من الجهةِ الأخرى، فيتّصفُ بحسٍّ التّفريق الدّقيق، ويُظهر الحساسيةَ القصوى لذوقه الجمالي. إنه يقرنُ الوضوحَ والدّقة بالغنائية وبالشعر، ويستخدمُ قدرات مخيّلة نشطة، ويستعملُ بنسبةٍ صحيحةٍ صوراً توضحُ الفكرة. إن جول رومان يتحدّثُ بهذا الصّدد عن «دفقٍ محدَّد.» وهنري غيون عن «نقد متلوٍّ» مأخوذٍ عن الموسيقى، كان يواربُ، ويُداعبُ الموضوعَ، وشيئًا فشيئًا، يبدأ الالتصاق به»[2].

(١) – على إثر الربّ، الصفحة: / ١٦٧/ نصٌّ أورده جورج بوليه، المرجع السابق، الصفحة: / ٦٢/ .

(٢) – «ذكريات»، المجلة الفرنسية الجديدة، نيسان، ١٩٢٥، الصفحة: / ٤٢٥/ .

ذلك حقًا هو الغنى الذي يتّصف به كلامُ ريفيير؛ فأسلوبُه جديرٌ بوصفِ الجهدِ المبدع للكاتب، وبوصف سيروراتِ هذا الجهد الإبداعي، وميزاتِ مزاجٍ معين، في الوقت نفسه. لقد أفادت اللغةُ ريفيير بالطريقة نفسها التي أفادته بها رهافته في التحليل. فنقدُه يدخل والحالة هذه في نطاقِ الفن. ولئن أتى هذا النقد بثماره، ولئن عرّف بكاتبٍ مثل جيد، وكلوديل، وبروست، وخمّن أصالةَ أنطونان أرتو، وفرانسيس بونج؛ فذلك لأنّ ريفيير، إضافةً إلى صفائه الذّهني، قد تكلّم على كلّ أثرٍ فنّي بالكلمات التي تناسبُه، والتي لم تكن تناسبُ أيّ أثرٍ غيره، من خلال حرصه على تجنُّبِ التعابيرِ القابلةِ للتطبيق عمومًا، وهو حرصٌ لا يعادله إلاّ ذلك الحرصُ الذي يسعى معظمُ النقاد إلى البحثِ به عن تلك التعابير»[1].

وليس أمرًا لا مسُوَّغَ له أن يكون ألبير تيبوديه - ذلك المتذوّق للأدب، والذي كانت لديه خبرةٌ في ذلك أفضل من أيّ إنسانٍ آخر - أن يكون قد رأى في «دراسات» ريفيير، «الكتابَ الأساسيّ للنّقدِ المعاصر»[2]. وهو أكثر الذين عملوا ليبرزوا أولئك الذين جدّدوا الفنّ، والفكرَ الفرنسيين، في كافّة الميادين، ووضعوهم في مكانهم الحقيقي. وقد أكدّ هيغو هوفمانستال هذا الرأيَ، مبيّنًا كيف يكون ريفيير حاضرًا على «الولادةِ الفكريّة» لأثرٍ فنّي معين.

لم يكن ريفيير بصيرًا، وقد أسهمَ في فتحِ عيون فرنسا فحسب، بل عيونَ الناس في الخارج على قيمةِ المحدثين الأكثر بروزًا.

لقد كان ريفيير، في واقعِ الأمر، أوروبيًا فعلاً، وبعدّه منشّطًا «للمجلةِ الفرنسيّة الجديدة»، فقد أنجز مسعى أندريه جيد الذي كان قد حاولَ، منذ بدايةِ القرن، أن يفتحَ الحدودَ الفكريّةَ لفرنسا، البلد المشهور بحذره في استقبالِ ما لا يتوافقُ مع عبقريته الخاصّة، والشديدِ الوَجَلِ، وأسيرِ الوضوح، والتحليلِ العقلاني

١ - شارل دوبوس: تقريبات، المجلّد الثاني، باريس، كوراً، ١٩٣٢، الصفحة:/ ١٩١/ .

٢ - ألبير تيبوديه، «الأوروبي»، المجلة الفرنسية الجديدة، نيسان، ١٩٢٥، الصفحة:/ ٦٣٥/ .

إلى حدٍّ مفرط، والذي يطبعهُ أكثر من اللازّم تقليدٌ يؤدّي إلى التحجُّرِ في نهاية الأمرِ. إن ريفيير سينتهي، بعد جيد، وبفكرٍ ثاقب إلى حدٍّ بعيد، إلى فرضِ الروّائيين الكبار الأجانب، والذين أبدعوا عوالمَ روائيةً وُلدت من الخيالِ البحت، ومن قوى الكاتبِ الحيوية، ومن شخصياتٍ تفيضُ بالنشاطيةَ والتّناقضات.

لقد غيّر ريفيير شيئًا ما في الأذهان، ومما له دلالتُهُ أن يتبيّن المرءُ الأهميةَ التي أولتها «المجلةُ الفرنسية الجديدة» للملاحظاتِ الشهيرة التي كتبها عن الكتّابِ الأجانب الذين يحملون دمًا جديداً: دوستويفسكي، ور. م. ريلكه، وجورج ميريديث، وشسترفيلد، وستيفنسون، والكثيرين غيرهم، ممن أتوا من كلّ حدبٍ وصوب. إن الانفتاحَ الذّهني، وحبَّ الاطّلاعِ الفكريّ عند ريفيير قد أعطى المجلة الفرنسية الجديدةَ بُعْدًا أوروبيًا، وجمهوراً استثنائيًا، من خلالِ تأمين الاتّصال بين فرنسا والثّقافاتِ الرُّوسيّة، والإنكليزية والألمانيةِ، والإيطالية، والإسبانية، والاسكندنافية، وحتى الهولندية.

لم يكن ريفيير قائداً لاتجاهٍ معين فحسب، وإنما كان خصوصًا «رجلَ الدفّة» الذي قاد «المجلة» الفرنسيّة الجديدة»، بفضلِ نزعتهِ الانتقائيّة، نحو مصيرٍ نموذجيّ، تركزّت فيه خلاصةُ العبقريةِ الفرنسية والأوروبية في القرن العشرين.

* * *

بعد الغيابِ المبكّر لجاك ريفيير، سوف يبلغ نقدُ الاندماج، مع شارل دوبوس، كمالاً لا نظيرَ له. إن الأعمالَ النقديةَ لشارل دوبوس و«يومياته» قد مارست تأثيراً عظيمًا على جمهورٍ محدود، ولكنه ذو إخلاصٍ لا غبارَ عليه؛ أفليس مصيرُ بعض الأشخاصِ النخبويّين أن يكون لهم جمهورٌ استثنائيٌ يمنعهُم من الوصول إلى جمهورٍ أوسع، وغير مؤهلٍ لأن يرتفعَ إلى المستوى الذي تتطلّبه بعضُ الأعمال.

إن هذا الكاتبَ المرهفَ الذي تأثرَ تأثراً قوياً بالفكر البرغسوني، والمقتنعَ بالتعادل بين الإبداع والانفعال، والذي يستخدمُ الحدسَ على نحوٍ عبقري، ويقاومُ بشدة متطلبات النزعة العقلانية الفرنسيّة، قد طرَح على نفسه لسنوات طويلة، شأن بروست، مسألةَ معرفة إن كان قادراً على الكتابة، وهو الذي كان ينظرُ إلى نفسه أولاً بعدّه وجداناً قادراً على التواصل، والمشاركة، والاستقبال. إن إفراطَه في التواضع، وفي قابليّة التأثُّر لديه، وإفراطه في السّلاسة، وحركته المستمرة جيئةً وذهاباً، بين الفتور والحماسة، كانت تشلُّه في البداية، وتقنعُه بأن إدراكَ ضعفه الخاص ناشئٌ عن موهبة التّدقيق لديه، ومن روحٍ متوتّرة باستمرار، وفي حالة بحثٍ متواصلة. إن نزاعات دوبوس الداخلية تترجّحُ بين «انخفاضات للحرارة النفسية»[١]، وبين «فيضٍ داخلي»[٢]، وكلاهما يعيقان ممارسةَ الكتابة.

كانت مأساةُ دوبوس في أنه قد عاش، بأقصى درجات الوعي، تجربةَ الاختيار الذي يستدعي رفضَ كلِّ ما هو رديء، وخفيف، ولامع، وغير جوهريّ، لكي يقفَ في طليعة الحياة الفكرية، وبتواصلٍ تامّ مع أعظم المبدعين، والمتضلّعين في الحياة الداخليّة. ومن هنا تأتي لديه كراهيةُ الفعل، والحاجةُ المستمرةُ للعيش على القمم، في «سماء الثّوابت» التي يكتشفُ المرءُ فيها أن كلَّ عملٍ عظيم لازمنيّ، وهو تجربةُ الحماسة. «إنّه يكتبُ: أن في أساس كلِّ حياة فكرية، ولنقل حتى في كلِّ حياةٍ، ما إن ترتفع إلى ما فوق الارتكاس، نجدُ منبعاً فريداً متماثلاً هو: الحماسة»[٣].

إن النشاطَ النّقدي لاينفصلُ عن حياة النفس، لأن الأدبَ، في نظر دوبوس، ليس موضوعاً للمعرفة، ولكن وظيفته المركزيةَ هي إخصابُ كياننا»[٤].

---

(١) - شارل دوبوس، تقريبات، السلسلة السابعة، باريس، كوريّا، ١٩٣٧، الصفحة: ٣٢٣.

(٢) - شارل دوبوس، اليوميات، المجلد الثالث، باريس، كوريّا، ١٩٤٩، الصفحة: ٧٩.

(٣) - شارل دوبوس: تقريبات، السلسلة الأولى، باريس، بلون، ١٩٢٢، الصفحة: ٦٦.

(٤) - تقريبات، السلسلة السابعة، الصفحة، / ٣٢٧.

إن شارل دوبوس، والحقُّ يُقال، لا يشبه ناقداً تقليدياً في شيء، بمعنى أنه لم يهدف قطّ إلى بلوغ الموضوعية، من خلال تحليلٍ منهجي، ولكنه، على العكس من ذلك، قد أسَّسَ النشاطَ النقدي، وهو إبداعٌ من الدرجة الثانية، على الحدس الصِرف، وعلى الحوار بين روحين. وقد تعرّف في الأدب أرفعَ شهادةٍ على الإنسان الذي يتصوّره كائناً فكرياً. وبين «يومياته» و«تقريباتـ(ـه)» [1]، ليس هناك اختلافٌ كبير، إذا سلّمنا بأن حياةَ دوبوس قد تمثّلت في التفكيرِ على قدراتِ الإنسان المبدعة، وعلى خفايا حياته الداخلية. إنه يقرُّ شخصياً بعدمِ القدرةِ على الفعلِ خارج أوقاتِ النشاطِ الفكريّ: «إن الفعلَ الذي لا يكونُ واقعاً تحت تحريضِ الفكر، أي مكبوحاً بسببه، هو دوماً نوعٌ من تيارٍ قاتلٍ، في مثل حالتي، وأوضحُ نتيجةٍ له هي إلغاءُ كلِّ أسلوبٍ في الحياة جديرٍ بهذه التسمية»[2].

ينبغي أن يؤخَذَ هذا النصُّ الأساسيُّ بحرفيّته؛ فهذا إنسانٌ يؤكدُ فيه بقوةٍ على قطبي وعيه: على الاستقبالِ والفعاليّة، وعلى إمكانيةِ التلّقي، وعلى التّحريك، وهو الذي سوف يتجرأ على أن يكتبَ فضلاً عن ذلك أنه ملتقى حالاته». (اليوميّات، الأول من نيسان لعام ١٩٢٥، المجلّد الثاني، الصفحة: ٣٣٥)، ولسوف يعترفُ ماري - آن غوييه بأنه ليس ناقداً، بل مفسّراً»[3].

---

(١) - نقرأ «التقريبات» في الطّبعة الكاملة المعادة، مع مدخل لأندريه موروا، وفرانسوا مورياك، باريس، فيار - ١٩٦٥ - اليوميات، المجلد/ ١/ ١٩٢١ - ١٩٢٣، باريس - كوريا ١٩٤٦. مجلد/ ٢/ ١٩٢٤ - ١٩٢٥ - باريس - كوريا ١٩٤٨. المجلد/ ٣/ ١٩٢٦ - ١٩٢٧ - باريس - كوريّا ١٩٤٩ - المجلد الرابع ١٩٢٨ - باريس - كوريا - ١٩٥٠ - المجلد/ ٥/ ١٩٢٩. باريس - كوريا - لاكولومبا ١٩٥٤ - المجلد/ ٦/ ١٩٣٠ - ١٩٣١، باريس، لاكولومبا ١٩٥٥ - المجلد/ ٧/ ١٩٣١ - ١٩٣٢ باريس - لاكولومبا - والثامن ١٩٣٣ - باريس - لاكولومبا ١٩٥٨.

(٢) - اليوميات، المجلد، ٣، كوريّا، الصفحة: ٩١.

(٣) - م.ا. غوييه، شارل دوبوس، فرين، ١٩٥١.

وديبوس، في واقع الحال، ليس ناقداً، بل قارئًا استثنائيًا قد أوصلَ فنَّ القراءة إلى قمّةٍ معينةٍ، وأثبتَ أخيراً بأن مستقبلَ الأدب يقعُ في اتّجاهِ القراءة، وليس العلم.

ها نحن إزاء كائن لا يحيا إلاّ في أوقاتٍ متقطّعةٍ، ولكنه يعرفُ ذاتَه على الدّوام، ويعلم أن «كلَّ حياةٍ داخليةٍ مزدوجةٌ، ومقسمةٌ على الدّوام إلى جزءٍ متلقٍّ ومنفعل، وإلى أنا فاعلة تتعالى على الأنا الأولى»[1] وتطغى عليها.

إن مفهومه عن الأدب لم يتغيَّر إلاّ قليلاً على مرِّ الأعوام. ولم يتغيّر كذلك مفهومُهُ عن العبقرية، التي هي عبقريةُ من «لا يمكنُهُ ألا يفعلَ شيئًا».

إن الأدبَ تسليةٌ، في نظرِ البعض، أو وسيلةٌ للتعويض، وحتى لعبة من ألعاب العقل[2] أو تمرينٌ أسلوبي. إن التصورُّ الدوبوسّي لن يبتعدَ قطّ عن القناعةِ بأن الأدبَ أوّلاً هو نشاطٌ فكريٌّ، ورؤيةٌ جماليةٌ وصوفيةٌ، وأخيراً، فهو بدءاً من عام ١٩٢٧ رؤيةٌ مرتبطةٌ بالتّجربة الدينيّة، وهذا هو السّببُ في أن تلك الروحَ المرهفةَ لا يمكنُها أن تنفصلَ عن كبارِ المؤلّفين، وعن المبدعين الحقيقيين، وعن أولئك الذين يعدّون أن ما هو داخليٌّ له الأولويّةُ على ما هو خارجيٌّ، لأنَّ معنى أن يحيا الإنسانُ، في نظرهم، هو أن يتبيّنوا أن إنسانًا جديراً بهذا الاسم لا يكونُ قطّ عظيماً أكثر مما يكون في ممارسةِ حياته الدّاخلية. إن «يوميّاته» تكشفُ لنا عن شخصيّةٍ لا تنفصلُ عن التيار الفكريّ الفرنسيّ، ضمنَ سلالة الكتّاب الذين يَعدّون الكتابةَ أولاً خطابًا على الإنسان، وإحاطةً أفضل به، كشخصٍ وكفردٍ لا يحلُّ محلَّه أحد؛ فكيف نستغني عن مونتيني، وعن باسكال، وبيرول، وفوفنارغ وجوبير، وأميل، وبودلير وجيد، في بلدٍ تُعدُّ أحدَ ثوابتِ العبقرية فيه الحاجةُ التي لا تخمدُ إلى التّحليلِ والاستبطان

---

(١) – جورج بوليه، الوعيُ النقديّ، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٧١، الصفحة: ٨٨.

(٢) – إن فاليري، أمير الأفكار، سيقول إن «الأدبَ فنُّ التلاعب بروحِ الآخرين»، انظر: برن – جوفروا: حضور فاليري، باريس، بلون، ١٩٤٤، الصفحة: ٦٩.

وموهبة عدم إعطاء أية قيمة حقًّا« إلاّ إلى ما يمكن أن يغدو في الحياة الفكرية مرافقًا في جوهره للوعي »[1].

من المؤكد أن دوبوس قد قدّم تعريفات للأدب تُشدّدُ جميعُها على تضمينات أخلاقيّة وميتافيزيقية، من غير أن تُغفل مع ذلك أن الجمالَ والأدبَ لايمكنهما الاستغناءُ عن ألوانِ سحرِ الأسلوب، وابتكارات اللّغة. أما رفض هذه التعريفات، المفرطة في مثاليّتها، والمفرطة في ميتافيزيقيتها بذريعة أنها تبدو «مفرطةً في طابعها النّوعي»، وكما يقولُ جان تورتيل[2]، نازعةً عنها ملموسيّتها، فهذا يعني إغفالَ أن نصًّا مايشكّل وحدةً لا تنفصمُ بين فكرةٍ ما، وتعبيرها المثاليّ، وأن هناك دومًا ما هو دون اللّغة، وبنتيجته، هناك أولويّةٌ للفكر على اللّغة التي تثبته نهائيًا في بُنية الدّوال[3]. إن الكتابةَ ليست شيئًا يُذكر، إذا لم تكن تتعدّى كونَها ممارسةً كتابيةً بحتةً مفصولةً عن كلِّ فعاليّةٍ فكرية، وعن كلِّ حياةٍ نفسيةٍ شخصيّة، وعن كلِّ رؤيةٍ نوعية.

إن«التّقريبات» - وهي عنوانٌ شديدُ الإيحاء، وشديدُ التّواضعِ إلى حدٍّ مفرط - و«اليوميّات» تزخرُ بتعريفاتٍ للأدبِ تؤدّي جميعُها مع ذلك إلى نظريةٍ للأدب بعدّه نشاطًا فكريًّا[4]، وتجربةً للوعي، وتعبيراً عن مستوى للانفعالات متنوعٍ إلى أقصى حدّ. ونصبح هنا أقربَ إلى اتّجاه برغسون، واتجاه بروست منا إلى اتجاهِ رولان بارت، وتلامذته الشّكلانيين.

---

(١) - تقريبات، السّلسلة/ ٧/ ، الصفحة: / ٣٢٥/ .

(٢) - جان تورتيل، مفاتيح الأدب، باريس، سيغرز، ١٩٧١، الصفحة: ٩٧ .

(٣) - كان جوبير، وهو أحد الأساتذة الفكريين لدوبوس، يقول: يجب أن تولد الكلمات من الأفكار.

(٤) - سوف نقرأ بفائدة أكبر حول هذا الموضوع كتاب شارل دوبوس الذي صدر بعد وفاته؛ «في الرّوحيّ، في النظام الأدبيّ»، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٦٧ .

«ليس الأدبُ شيئًا آخر غيرَ التشكيلة التّامة لكافة الانفعالات الإنسانيّة التي وجَدَ كلٌّ منها، بفضلِ هذه العبقرية أو تلكَ، تعبيرَه الخَالد. وهذا يَعني أن الأَدبَ ينطلقُ من النفس، وأنه إنّما يتوجَّهُ إلى نفسِنا. وأنه لا يلتقيها قطّ إلاّ إذا استجابت له بالانفعالِ أولاً، وقبل كلّ شيء».

ولسوف يحدِّدُ شارل دوبوس بصورةٍ نهائيةٍ فكرتَه في نصوصِ المحاضراتِ الأربع التي ألقاها في عام ١٩٣٨، في سانت ميريز كوليج نوتردام، في إنديانا، قبل عامٍ من وفاته، ولسوف تجمعها زوجتُه تحت عنوان:

«ما هو الأدب»(١)، وهذه المحاضراتُ الأربع سوف تتوسَّعُ في أربعة موضوعاتٍ كبرى تتيحُ لدوبوس أن يحاولَ تقديمَ تعريفٍ إجمالي.

أما أولئك الذين كانوا يؤكّدون - وهم في ذلك العهد كُثُرٌ - على القيمة الأسطورية للأدب، وعلى قيمته كضدٍّ للعالم، وانفصاله الجذريّ عن الواقعِ والحياة، فإن دوبوس، لايخشى الرّدَ عليهم بقوله: إن الحياةَ والأدب مرتبطان ارتباطًا وثيقًا، لأن الحياةَ، في نظره، وحسب تعريف كيتس لها، هي «الوادي الذي تتشكّلُ فيه النُّفوسُ».

«إن الحياةَ كمايعرّفها كيتس، وهذا بالذات ما تعنيه الحياةُ والأدب، بمعزلٍ عما يمكن أن تكون، فضلاً عن ذلك، ليست شيئًا آخر غير تلك الحياة التي تعي نفسها، عندما تلتقي امتلاءَها التعبيري، في نفس إنسانٍ عبقريّ. وهذا التضادّ المزعوم، أو التناقض بين الحياة والأدب لايرتكزُ إلى شيء، إنه منافٍ للعقل، بكلّ ما في هذا النعت من قوّة...

إنه ليس منافيًا للعقل وحسب، ولكن الحقيقةَ موجودةٌ في الجهاتِ المعاكسة له؛ فالحياةُ والأدبُ مرتبطان كلّ منهما بالآخر؛ إنّهما في

(١) - ما هو الأدب؟، يتلوه: «تحية إلى دوبوس»، باريس، بلون، ١٩٤٥.

علاقة ارتباطٍ متبادل، وكلٌّ منهما بحاجةٍ للآخر، إلى درجة لا يمكن لأحدهما فيها أن يستغني عن الآخر؛ فبدون الحياة، يغدو الأدب من غير محتوى. ولكن، ماذا تغدو الحياة من غير الأدب - الحياة التي ننظرُ إليها هذه المرّة ككلّ، وبعدها متميّزة عن السّيرورة التي تتشكل النفوسُ، وحياة الفرد من خلالها؟ إنها لن تكون سوى شلاّل. وهو هذا الشّلالُ غير المنقطع الذي يغمرُ العديدَ منا تحته، هذا الشّلالُ المجرّدُ من المعنى الذي نكتفي باحتمالِ وطأته، والذي لا نقدرُ على تفسيره، والأدبُ إزاء هذا الشلاّل، يقومُ بأعمال علم السوائل المتحركة؛ فيحبسُ المياهَ، ويلتقطُها، ويسوقُها، ويرفعُها... إن اللاّزمني هو موطنُ الآلهة لكلٍّ فنٍّ عظيم، مثلما هو موطنُ كلّ فلسفةٍ عظيمةٍ، إنه سماءُ الثّوابت التي يلغها العملُ الفنّي الذي اكتمل لكي لا ينزلَ منه ثانيةً قط.

إن الأدبَ، والأدبَ الجديرَ بهذا الاسم، هو«سماء الثّوابت» هذه، ولئن كان الأدبُ يدينُ بمضمونِه للحياة، فإن الحياةَ تدين للأدبِ ببقائها، وتدين له بذلك الخلود الذي لا يتوقفُ إلاّ على عتبةِ الأبديّة؛ إنه ذلك الخلودُ الذي تبدأُ الحياةُ الأبديةُ من بعده، ويمكننا حتى أن نؤكّدَ، من دون أدنى مفارقةٍ، بأن الحياةَ تدينُ للأدب بأكثر مما يدينُ الأدبُ للحياة. لأنه، إن كان صحيحًا، بصورةٍ عامةٍ، أن الأدبَ من غيرِ الحياة يُحرمَ من مضمونِه، فهناك مع ذلك، في النّظامِ الأدبي، أكثر من حالةٍ يمكن للأدب أن يستغني فيها عن الحياة، وأن يتبعَ توجُّهه، ويلتقي موطنِ آلهته، من خلال فعلِ استغنائه نفسه عن هذا الموطن. ومن جهةٍ أخرى، فإن إمكانات الأدبِ وقدراته على درجةٍ كبيرة من الغنى، وهي غيرُ محدودةٍ إلى حدٍّ كبير، بحيث يصبحُ الأدبُ قادرًا على إرجاع جريانِ الحياة، والزّمنِ الذي لا يعوّض بالطّريقةِ نفسها التي نعيشُهما

بها، أي المحافظة على طابعهما في الجريان، وتعذّر التّعويض. ومع ذلك (وهذه هي معجزةُ العبقرية) فهو يرجعهُما بهذه الصّورة، ويدرجهُما في سماءِ الثّوابت»[1].

ما من أحدٍ قد عبرّ عن ذلك التّرابطِ بين الحياةِ والأدب، وبالتّعابير الدقيقةِ التي تناسبه أفضلَ مما عبّر عنه دوبوس. فبعد أن يسجّل دوبوس هذه المسألةَ لصالحه، يحدّدُ بدقة تعريفَه موضحًا أن الأدبَ يكشفُ عن وجودِ ذاتٍ معينة؛ فما من وجودٍ حقيقيّ للأدب، إلاّ في اللّحظةِ التي يجدُ فيها قارئًا له؛ ففي القرنِ العشرين فقط، إنّما يشرعُ النّقد في تحليلِ أهميةِ القارئ التي تساعدُ حقًا على وجود تيار فكريٍّ قائمٍ بين وجدانين، الأول منهما مرسِلٌ والآخر مستقْبِل[2]. إن مفهومَ التّفاعُلِ بين الذّاتيّات الذي يأتي من عند غابرييل مارسيل، سيجدُ في شارل دوبوس مفسّرًا أساسيًّا له يجعلُ منه مبشّرًا حقيقيًا بالنّقدِ الجديد، وبذلك النّقد الوجوديّ الجديد المهتمّ بدراسة سرّ التّواصلِ الرُّوحي في «العلاقة النّقدية»، وإعادة الإبداع الحقيقيةِ عند أعظمِ النّقاد شأنًا، لفرطِ ما هو صحيحٌ أن «دوبوس لا يستقبلُ قطّ شيئًا عظيمًا إلى تلك الدّرجة، إن لم يكن قد قدّمَ من ذاته كلّها معادلاً نفسيًا له»[3]. فإذا صادفَ وجودُ قرّاءٍ نهمين للكتب، وقراءٍ ساذجين، وعلى النّقيضِ منهم، قراءٍ واسعي المعرفة، لا يبحثون إلاّ عن العلمِ والمعرفةِ، بعيداً عن كلِّ الاعتباراتِ الجمالية، فإن القارئَ الوحيدَ المقبولَ، في نظر دوبوس، هو القادرُ على الإبداع بدوره. وهذه الواقعةُ تستجرُّ تعريفًا ثانيًا هو: الأدبُ مجالٌ للقاءٍ بين روحين.

وبما أن منبعَ الأدب موجودٌ في الانفعال الذي يدفعُ المبدعَ إلى التعبيرِ عن ذلك الانفعال وبما أن ممارستَه تكشفُ على أن الروحَ متضمنةٌ فيه دائمًا، فإن الدائرةَ تكتملُ حين يتجاوبُ انفعالٌ ثانٍ مع الانفعالِ الأوّل. إن القارئَ يقيمُ مع المؤلّف

---

(١) - المرجع المذكور سابقًا، الصفحة: ١٠ و١١ و١٢ و١٣، في مواضع مختلفة.

(٢) - انظر: أرتور نيزان، الأدبُ والقارئ، باريس، الطّبعات الجامعية، ١٩٥٩.

(٣) - جاك مادول: «استطلاعات»، باريس، ديكليه دوبروير، الصفحة: / ١٧٠/.

علاقةً متميّزةً تؤدّي في أفضل الظّروف، إلى الاندماجِ الكلّي تقريبًا. لقد التقت روحٌ روحًا أخرى، لا تتوحّدُ معها في المعرفةِ، بل في المحبّةِ، واتحادِ الوجدانات. ومن هنا تأتي «الفائدةُ العلاجيّةُ» للأدبِ وقدرته على أن يكون «وعاءً للحياة الجوهرية منبعًا باستمرار»[1]. ويأتي دورهُ العلاجيُّ، لأن الأدبَ هو الوسيلةُ الأكثر فعاليّةً لكي يستدركَ المرءُ نفسه، ويحولَ «حالةَ الموت الدّاخلي» إلى حماسةٍ روحيّةٍ، وذلك في الأوقات الخاوية التي نوشكُ فيها على السّقوطِ في هوّةِ عدم الاكتراث. إن الكاتبَ المتشفّعَ يَشفينا، نظراً لأنه قادرٌ على «تحديدِ مرضنا باسمه»، وبفعلِه هذا، يخلّصنُا، وينتزِعنُا من الوضاعةِ، ومن الوهمِ والشللِ النفّسي.

وإذ يشرح شارل دوبوس قول لونجان - إن الكلماتِ الجميلةَ هي، والحقّ يُقال، النّور النّظيفُ، والطبيعي لأفكارنا - ويبقى على الدّوام جدّ متنبهٍ للجمال وللجودة، فهو يصلُ إلى تعريفٍ ثالثٍ يبيّنُ أهميةَ مسارِ الفكرِ الذي يمضي من العتمة، والأفكارِ المشوّشة نحو النّور: «إن الأدب هو الفكرُ الذي يبلغُ الجمالَ في النّور»[2].

إن النبرة المثاليةَ والرّوحيةَ التي لا تنفصلُ عن عبقريةِ شارل دوبوس، وممارسته المستمرة للتصورُّية الفرديّة التي تأتيه بلا شكّ من عند بروست الذي كان يكنُّ له إجلالاً استثنائيًا يمكنُها أن تقنعنَا بأن ناقدَ «تقريبات» يتأثّر بالمضمونِ أكثر مما يتأثّرُ بالشكل. ونلاحظُ عند التروّي، أنه ما من أحدٍ قد شدّدَ على جمالِ الكلمات أكثر منه. إن نصوصَه الجميلةَ مشرقةٌ، وذلك نظراً للمعيار الدّقيقِ الذي تُحقّقُ به إتقانَ التعبير، فنجعلُ الفكرةَ، بالنتيجة، أساسية. لأن هذه الفكرةَ قد نشأت من خلال توافُقٍ كاملٍ وامتلاء تمتزجُ فيه الفكرةُ والجلاء. إن دوبوس يلتقي لا برويير، بل يلتقي جوبير خصوصاً، ويوردُ له نصاً هاماً: «حين نؤلّفُ، لا نعلمُ جيداً ماذا كنّا

(١) - المرجع السابق، الصّفحة: / ٢٨/ .

(٢) - المرجع السّابق، الصّفحة: / ٤١/ .

نريدُ أن نقول، إلاّ عندما نقولُه. إن الكلمةَ، في النتيجة، هي التي تنهي الفكرةَ، وتمنحهُا الوجودَ. فعن طريق الكلمة، إنما ترى الفكرةُ النُّورَ. In Lucem Prodit[1].

إن دوبوس الذي لا يُعدّ ناقداً يفصلُ بين المضمونِ والشكلِ، هو من أولئك الذين رأوا في الأدب مشكلةَ تعبير «إنّما تعبيرَ جليّ»، إنه، بالمعنى الكامل للكلمة، محلّلٌ رائع للنصّوص، ومفسّرٌ متطلّبٌ، سوف يعثرُ فيها على اكتشافاتٍ لا يخجلُ بها أفضلُ اخصّائيي الأساليب في أيامنا. كان دوبوس يعلمُ أن الفنّانَ الحقيقيّ هو ذلك الذي ينجزُ بامتياز «الانتقال من الانفعالِ إلى الشّكل الذي يتبدّى وكأنّه المشكلة المركزية للعمل الفني»[2].

ومن بين أولئك الفنانين، نرى أن الذّين حققّوا هذا الإنجازَ حتى النهاية نادرو هجداً، وهذا هو السبّبُ في أن دوبوس لم يهتّمإلاّ بهم وحدهم. أي بالفنّانين الكاملين، بجيورجيونه، وبسانت- أوغسطين، وكيتس، وجوبير، وباسكال، وغوته، وفالتر باتير، وبودلير، وكلوديل، وبراونينغ.

من المؤكّد أن دوبوس قارىءٌ مثاليٌّ. وهو القارىءُ الذي يتمكّنُ من أن يتبنّى تعريفَ ألبير بيغان: «ما إن يستدعي تحولٌ فعالٌ للغة شكلاً خاصاً للتعبير، شكلاً شخصيّاً بصورةٍ مطلقة، ويمكن تعرُّفه من خلالِ تواترٍ معيّن، وكلماتٍ متميزة، وصورٍ أثيرة، وجميعها تخصُّ بشكلٍ حميمٍ كاتباً معيّناً مثلما يخصّه وجههُ وسلوكهُ، وغرضُ كتابته على الورقِ الأبيض، حتى يكون هناك أدب[3].

---

(١) - المرجع السابق، الصفحة: ٤٣، باللاتينية في النص: «إنها تنشأ في الضوء، أو النور»م: ز.ع) ويكتب جوبير أيضاً مايلي: «لا تفتقرُ الأفكارُ إلى الكلمات قط، وإنما تفتقرُ الكلمات إلى الأفكار؛ فما إن تصل الفكرة إلى آخر درجات اكتمالها، حتى تنبثق الكلمة، أو إذا شئنا، إنها تنبثق من الكلمة التي تحضر، فتكسوها.««أفكار، باريس، بون - بريس، ١٩٥٢، الصفحة: / ١١٠/.

(٢) - مقتطفات من «يوميات» (١٩٠٨-١٩٢٨)، باريس، كوريّا، ١٩٣١ الصفّحة: /٢٨/.

(٣) - ألبير بيغان: «ملاحظات على النقد الأدبي»، باريس، إسبري، ١٩٥٥.

إن ألبير بيغان، وهو أحد الرّواد الأوائل للنّقد الحديث المتمحور على النّص، وهو إنسان يتحسّس موضوع الحضور(١)، واحتضان الجسديّ، وقيمة العلامات والرمّوز، إن ألبير بيغان هو بالتّحديد من كشف في شخص شارل دوبوس ناقداً شديد الاهتمام بمفهوم النصّ، وبوسائل تحليل تلك الرّموز والعلامات»(٢).

إن تردّدات دوبوس أمام نصٍّ معيّن شهيرةٌ، فهو يقاربه متخذاً احتياطات لامتناهية بهدف اكتشاف مركزٍ فيه، وموضوعٍ جوهري، وثوابت كاشفة يتيح له تضافرُها الوصول إلى كيان الكاتب، وطريقته في تجسيد نفسه، من خلال الكلمات، ويغدو التقريب «محاولة مقاربةٍ واندماجٍ سحريّ».

إن دوبوس يمضي لاقتناص السِّمات الأسلوبية، وضروب الهوس عند المؤلّف، والكلمات التي تحمل دلالةً معينةً، والتي يُلقي تردّدُها الضّوء على الموضوعات المتناولة، وذلك بمثابرةٍ مستمرّة، وحسٍّ حادٍ بالاكتشاف الأصيل. ولسوف يركّز نظريةً للتواتر، و«للدرجة السُّرعة» المستقاة من التّحليل الموسيقيّ. سوف يستخدمُ ويُغالي أحياناً في استعمال الشواهد، وما يسمّيه ألبير بيغان بـ«الجمل المفتاحيّة» لدى الكتّاب، وإنّما من دون أن يخطئ قط. ولسوف يتطابقُ أسلوبُه مع أسلوب المؤلّف المدروس، ومن خلال نوعٍ من المحاكاة، لكي يصل إلى تحقيق الشّغل الوحيد الشّاغل للشّارح، وهو البحثُ عن حقيقة النصّ، عن طريق الاستبطان.

لقد قاده النّظرُ إلى الفنّ بعدّه تجسيداً إلى الاعتقاد، عند نهاية حياته، وفي وقتٍ أخذت فيه المشكلة الدّينية تُتسلّطُ عليه، وتجعلُه متيقّظاً لأدنى آثارها في

---

(١) - ألبير بيغان: شعر الحضور، دفاتر الرّون، ١٩٥٧.

(٢) - ألبير بيغان: «شارل دوبوس والنصوص.» في: ما هو الأدب؟ باريس، بلون، ١٩٤٥، الصفحات: ٢١٠-٢١٦.

الأعمالِ التي كان يحبّها، قاده إلى الاعتقاد بصورةٍ جازمة بأن الأدب، ليس تجسيداً فحسب، بل مشاركة للكلمات في «الكلمةِ الإلهيّة» ذاتها. وإذْ انطلق أولاً من نزعةٍ جمالية أدبيةٍ، ومن السّر الدّنيوي، سرّ الأدب، فقد أخذ مسارُه الروّحي يقوده، عبر برغسون، ونيتشه، إلى مقاربةٍ صوفيةٍ - دينية وجدت تتويجًا لها في حوار الرّوحِ مع خالقها: لقد أخذت التجربةُ الأدبية تؤدي إلى تجربةٍ صوفيةٍ حقيقيةٍ عند إنسانٍ ما انفكّ لحظةً واحدةً يتنفّسُ العظمةَ، ويدعو كلّ قارئٍ إلى الارتفاعِ إلى مستوى أولئك الذين يُعجَب بهم، في الوقت الذي يوصيهم فيه بأن يصبحوا ثوريين ويظلّوا متمدّنين[1].

إذا ما قارنّا طريقةَ شارل دوبوس النقّدية بطريقة جاك ريفيير، فسوف نلاحظُ سريعًا جداً أنه إذا كانت نقطةُ انطلاقهما مشتركة، أي من وجدانٍ خال، وتوقٍ أساسيّ للحماسة، انطلاقًا من فكرةٍ أجنبية، فإن نقطةَ وصولهما مختلفةٌ اختلافًا بيّنًا. إن ريفيير الذي كان في بدايةِ مسيرته ككاتبٍ طمأنينيًا وفينيلونيًا، قد ترسّخ منذ عودته من الأسر، بعدّه مناهضًا للنّزعةِ الذّاتية، وعازمًا على شفاء الفكرِ الفرنسي من آثار الرمزية. وبعدّه رائدًا لاتّباعيةٍ جديدة، تحمل فكراً وضعياً سيكمل الفكرَ الأوّل من خلال عدمِ نكرانه لشيء أساسيّ حقًا في عقلانيةِ القرن العظيم (الثامن عشر: م: ز. ع)، وعلى النقيضِ من ذلك، فدوبوس إنسانٌ ذاتيُّ النّزعةِ بعمق، وهو حدسيٌّ، وانفعاليّ حتى أعمقِ أعماقِ نفسه، مفعمٌ بألوان التفرُّد، و«إنسانُ حوارٍ، وليس إنسانَ تأكيد»[2]، وناقدٌ لا تمنعُه إطلاقًا قدرتُه الهائلةُ

---

(١) - يورد مارسيل لوبيه نصّ دوبوس هذا: «آه! فلنُحسن على الأقل استخلاص الحدّ الأعلى من الفعاليّة من حقوقنا المتميزة، ولنعرف كيف نغدو ثوريين في الوقت نفسه الذي نظل فيه متمدّنين، وكلّ منا في الدائرة الصّغيرة التي تقيس تألّق نشاطه الممكن: «أدب عصرنا» المجموعة ٤، باريس، كاستيرمان، ١٩٧٠ الصفحة: ٧٩.

(٢) - الحوار مع أندريه جيد، باريس في مجلة«سان باربي(لا مثيل له)»، ١٩٢٩.

على الاستقبال من الانتقالِ من الاندماجِ إلى الفعاليّةِ، وإلى الإبداع، حتى وإن ظلَّ فهمهُ الذي يقع قريبًا من التفسيرية ذاتيًا للغاية، وإن امتنع عن التعسُّف في الحكم.

لقد كان تواضعُ دوبوس مضربَ المثل، وإننا نفهمُ لدى هذا الإنسان الذي يترجّحُ بين الخواءِ والحماسة الطافحة إلى حدٍّ مفرط، نفهم أزماته، ككاتبٍ ميّالٍ إلى التّذبذب، وتردّداته قبل أن يكتب (انظر: اليوميّات الأولى، بتاريخ ٢١ آذار ١٩٢٢) وخشيتَه من أن يكون غيرَ قادرٍ على بلوغِ التّوتُّر الذّهني الذي يحولُ القارئَ إلى مبدعٍ كاملِ الصّفات. وهناك العديدُ من النّصوص التي تصلحُ لنوردَها للإثبات. واليّوميات تُغصّ بها:

«أضعُ نفسي دائمًا في مكانِ الآخرِ، ولا أحاولُ فقط أن أرى، بل أن أفكِّر، وأن أشعرَ مثلما يشعرُ، بقدر الإمكان»[1].

«أنا فنّان، ومادّةُ فنّي الخاصّ هي بالتحّديد فنُّ الآخرين»[2].

هناك في طبيعتي شيءٌ أشبه ما يكون بالتماس الصّعوبة؛ فأنا أقتفي، ولا يسعني أن أفعل شيئًا حيال ذلك، وبرغم تبدُّلاتِ السّطح، أنا أقتفي الثّباتَ نفسه، في بعضِ النّقاط، وتكون نتيجةُ حسنِ وفادتي غير المحدودة أخيراً أن تجلُبَ لي دومًا مزيداً من المادّةَ الصّالحة للطّحن، ولكني أطحنُها عن غير إرادةٍ مني، بالمعنى الذي كان مُدرَجًا في ذهني منذ البداية»[3].

وفي الإقرار التّالي، يتعرَّفُ شارل دوبوس به الصّعوبةَ، صعوبةَ العملِ النّقديّ، ويبتعدُ فيه عما يتصفُّ به الفكرُ الفرنسيّ من تألُّقٍ واصطناعٍ غالبًا جداً:

(١) - لليوميات: / ١/ (١٩٢١ - ١٩٢٣)، الصفحة. /٦٨/

(٢) - المرجع السابق، الصفحة: /١١٧/.

(٣) - المرجع السّابق، الصفحة: /٢١٧/.

«هل يُعدّ حقًا أمرًا لا إنسانيًا أن يحيا المرءُ أكثر من اللازم مع أعظم النّاس؟ فهنا منبعُ ذلك التوتّر المستمر، وذلك التّواصلِ في الجديّة التي ترهقُنا كلّنا رجالاً ونساء. أجل، فإذا ما تذوقتُ إبداعًا حقيقيًا وبدرجةٍ معينة - وتذكّروا ما يمكنُ لموسيّه، وجيرار دوفيل، وتوليه أن يمثّلوه بالنسبةَ إليّ - فأنا أشعرُ دومًا بأن إبداعًا خفيفًا ما لا يمكنُه قطّ أن يكون أمرًا طبيعيًا بالنسبة إليّ. أما الخفّةُ المصطنعةُ، فتصوّروا قباحتَها، ومن هنا يأتي عدمُ اتّفاقي مع الذّهنِ الفرنسي الذي غالبًا جداً ما لا يرى في الأشياء، وفي الكائنات إلاّ واسطةً لبلوغِ قدرةٍ على الكلام لامعة؛ فإذا ما تحقّقَ القولُ، جرى الانصرافُ عنه. أما أنا، فقد لجأتُ تقريبًا إلى التّعالي على المتعة التي تمنحني إياها سعادةُ تعبيري الخاص، طالما أن عمقَ الأشياءِ والكائنات هو الذي أنظرُ إليه، وأسأله، كلّما أتقدّمُ أكثر؛ فكم بدا لي هذا اليوم ما كنت أقولُه عن باسكال بعيداً، ومتجاوزًا، إلى جانبِ ما ينمو في ذاتي منذ الأمس بصدده، والأمر كذلك دائمًا»[1].

إننا نجد لدى دوبوس هذا الإقرار الذي يوجزُ غنى موقفِه النّقدي النّابعِ من الانفتاح التّام، والإمّحاءِ المؤقّت للأنا. «في اللحظة التي أكتبُ فيها، ما من وجودٍ تام أبدًا إلاّ للّذي أكتبُ عنه»[2]، فهو يضيفُ قائلاً: «أعلم جيداً أن حياتي كلّها تخصُّ الآخرين، - وبصورة متزايدة - وأنني لا أكتملُ، في الوجهة التي تتخذُها طبيعتي، إلاّ حين أجعلهم يستولون على حياتي . . . »[3].

فإذا ما جمعنا هذه النصوص - وما أكثر النّصوص الأخرى ذات الدّلالة التي كان لابدّ من التّضحية بها - فذلك لأنها تُثبتُ، بعيداً عن أيّ شكّ، أن النّقد

---

(١) - المرجع السّابق، الصفحة: /٣٣٥/ .

(٢) - المرجع السّابق، الصفحة: /٣٤١/ .

(٣) - اليوميات: /٣/ ١٩٢٦ - ١٩٢٧، الصفحة: /١٨/ .

الديبوسيّ هو أولاً فعل تواصلٍ، ومحبّةٍ، ورحمةٍ، كما يحدّده جاك مادول، وأخيراً، فهو فعل اندماجٍ قبل أن يتحوّل إلى تقريبٍ تُولَد منه فكرة التأويل الفاعلة فمن خلال تقنية الاستقصاءات البطيئة، والتحليلات المرهفة، والمقارنات المبنية على ثقافة هائلة، إنما يُقارب دوبوس العملَ الأدبيَّ بافتتان ليلتقط فيه كلَّ جوهره وجماله، من خلال وميض الحدس. وإننا نفهم لماذا لا يهتمّ إلاّ بالعبقريات، وهو الضّليع في ثلاث ثقافات، وثلاث لغات، والذي يمثّل نموذج الأوروبّي نفسه والذي اختفى اليوم، لأن الظّفَر بثقافة معينة أصعب بكثيرٍ من اكتساب معرفةٍ معينة.

لعلّ مفهوم التّقريب يتطلب تحليلاً طويلاً، فلا شيء يمكن أن يكون خاطئاً أكثر من أن نأخذ من المعجم الذي تُعرّف فيه الكلمة بصورة هي أميل ما تكون إلى السّلبية، لأن ضدّها هو الدّقّة؛ والتقريب قلّما تعرقله موضوعية النّقد الواسع الإطلاع، لأن الهدف الأول الذي ينشده دوبوس هو قبول فكرة خارجية تغزو الوعي، لكي تصل إلى الانصهار به، عن طريق الاختيار المتعمّد لتبنّي وجهة نظر الآخر، من غير تحفّظات، لكي تفهمه بصورة أفضل، وذلك بأن تندمج به أولاً. إن المصطلح، في نظر جاك مادول؛ يستحضر إلى الذّهن خصوصاً «تماساً أو سلسلةً من التماسّات»[1] فيما يرى جورج بوليه أولاً تخلّي فكرٍ معين عن ذاته، وقدرته على الخضوع بمرونة لامتناهية لأنا الآخرين: «إن النّاقد فقط هو الذي يُخلي باستمرارٍ مكانَه لسلسلةٍ من الشخصيات التي تفرض كلٌّ منها وجوداً جديداً عليه. لم يعدْ النّاقد كياناً واحداً، بل هو تعاقبٌ من الكيانات»[2]. فينبغي تجاوز الاندماج، وإحلالُ فنّ الازدواج، والمعادلة، وإعادة الإبداع محلّه. فإذا ما نظرنا إلى النقد من هذه الزاوية، يكون من الملائم تماماً أن نرى فيه إبداعاً حقيقياً، حتى وإن كان إبداعاً يتكوّنُ انطلاقاً من إبداعٍ آخر يعقد معه الوعي الذي يرشده الحدس علاقاتٍ متميزة، من

---

(١) – المرجع السّابق، الصفحة: /١٦٦/ .

(٢) – المرجع السّابق، الصفحة: /٩٣/ .

خلال صلة شاقولية باتجاه الحماسة. إن الهدفَ المقصودَ بلوغُهُ هو مركزٌ يُعطى لنا فيه الجلاءُ كلُّه كمكافأةٍ على نشاطنا.

«إن أنا الآخرين لا تُقدَّمُ إلينا، كما يكتب جورج بوليه، كمادةٍ للفكر، بل كموضوع لما يفكِّرُ به الآخرون. ومع ذلك، فهذا يجري من خلالِ امتدادِ فكرةٍ أخرى، وعمقها، فتكونُ هذه الفكرةُ مماثلةً كموضوعٍ لذلك الموضوع»(١).

إن الذي يستطيعُ أن يفهمَ مؤلِّفًا ما، وعملاً ما على مستوى معيّنٍ من العمق، يتبدّى معادلاً للمؤلّف، ويثبت أن «الفهمَ هو المعادلةُ». إذ أن قدرةَ ابتكارِ مجالٍ ذهنيٍّ يقودُ النّقدَ إلى أن يُبدعَ بدورهِ العالَمَ الميتافيزيقي نفسَه، مثلما يُبدعُ لغةً تصلُ أحيانًا إلى التّماثل.

إن الناقدَ الأعمقَ ليس ذلك الذي يعلمُ، ويفهمُ، ويشرحُ أو يحكمُ، بل الذي يتوصّلُ إلى إعادةِ إبداع العمل. إما بنزوله إلى المنبعِ التّوليديّ، وإما بصعودهِ من المشروعِ إلى تحقيقه. وذلك انطلاقًا من سيروراتٍ تدريجيةٍ تقودُ إلى الاندماج. لقد كان دوبوس يعلمُ أنه مبدعٌ، وأنّ أولَ واجباتِ النّاقدِ هو أن يصبحَ ناقدًا مهما كلّف الأمر، وأن يعيشَ من جديد الانفعالَ الذي ولّد العملَ. حينذاك يولدُ الجلاء.

وبدءًا من عام ١٩١٧، يُسجّلُ دوبوس في «يومياته» بصددِ برغسون الذي يرغب في أن يستنتج «حقائقَه الأساسيّة»، وأن يحاولَ، من جهةٍ أخرى، انطلاقًا من أفكارٍ جرى التعبيرُ عنها، أن يعثرَ على «الشّخصيةِ الفريدةِ التي كانت مصدرَها».

---

(١) - المرجع السابق، الصفحة. / ٨٣/.

«إن طريقَ النّقد المثالي ّهي طريق الانتاج نفسها، غير أنها تجتاز باتجاه معاكس، فتصبح نقطةُ انطلاقِ النّاقدِ هي نقطةَ وصولِ المبدع، ونقطة الوصول هي نقطة الانطلاق»(١).

إن الخطر الذي يحفّ بمفهوم النّقد عند دوبوس يكمن في أن يصبحَ المرءُ أسيراً لفكرِ الآخرين، وأن يتراجعَ أمامَ المهمّةِ الضّرورية، مهمّة المحافظة على مسافةٍ معيّنةٍ من العمل الذي أحبّهُ، وأخذ يعيشُهُ مجدّدًا. إن هذا الخطر قد تغلّبَ عليه دوبوس بإدراكٍ كامل.

ولئن كان هذا الناقد قد نُسي بعضَ الشّيء؛ فذلك لأن عصرَنا قد فَقَدَ الإحساسَ بما هو روحيّ، أو أنه قد فَقَدَ بكلّ بساطةٍ حتى حسَّ العظمة لكي يدعَ الأحداثَ تسوقُه، ولكي ينزعَ إلى مَثَلٍ أعلى خادع، هو مَثَلُ العلمِ المطبَّقِ على الأدب، . غير أنّه ما من علمٍ يمكنُه أن يعادلَ قطّ ضروبَ الحدسِ العبقريةِ لروحٍ تحتاج إلى روحٍ أخرى لكي تكتملَ، وتبلغَ القيمَ الوحيدةَ ذات الطّابع النوعي. وسيكونُ من غير الممكن أن تكفَّ أعمالُ دوبوس عن أن تُصبحَ أعظمَ شأنًا، وعن أن تجدَ قراءً ربّما ينتهي الأمرُ برطانةِ العلومِ الإنسانيةِ المطبّقة على الأدب أن تجردّهم من إنسانيتهم، إلى الحدّ الذي سوف يُضطرَ فيه هؤلاءُ القراءُ إلى الإقرار مع جان بوميه «بأن الأدب ليس معُداً لكي يشرحَه المدَّعون الحمقى، بل لكي يعيشَه الناسُ مجدَّدًا. » فإذا كان الأمرُ كذلك، فإن شارل دوبوس، بلامراء، هو الذي يمكنُه، من بين النّقاد، أن يُنعشَ مفهومَ الأدب، وأن يُرجعَ للنّاسِ حاجةَ الحوارِ الدّاخلي، والقدرةَ على الإعجاب، بما يستحقُّ الإعجابُ، وعلى محبّته.

* * *

---

(١) - مقتطفات من «يوميّات»، باريس، كوريّا، ١٩٣١، الصّفحة: / ٨٥/ .

لئن علّقنا قدراً كبيراً من الأهمية على شارل دوبوس النّاقد، فذلك لأنّ النّسيانَ الذي يلُفّ به اليوم يبدو متعسفًا أعظمَ التعسُّف من جهةٍ، ولأننّا نظنُّ، من الجهة الأخرى أن هذا الشارحَ للنّصوص الأدبية هو أحد مؤسّسي تيارٍ كاملٍ من تيارات النَّقد الحديث الذي يؤكّد مُسلَّمةَ أوَّليةِ العملِ على المؤلِّف، وإذن، فهو يحيي مبدأَ ملازَمةِ العمل الذي يجمعُ في داخله، وبفضلِ النصّ، شبكةً من الموضوعاتِ، والأفكارِ ذاتِ الدّلالة، والرّموزِ، والصّورِ الإيضاحية لرؤيةٍ لا يمكن اختزالُها وشخصية. إن كلَّ عملٍ مقبولٍ يكشفُ عن وجدانٍ يتركّزُ على موضوعٍ معين، هو، بحدّ ذاته، ليس انعكاسًا، أو نتاجًا، أو غرضًا ما، بل هو ذاتٌ تعرضُ ذاتها لفكرٍ قادرٍ على إبداعها من جديد.

إن النَظرةَ النّقدية تكشفُ في العملِ عن بنًى يتيحُ تحليلُها الرُّجوعَ إلى منشأ وجدانٍ معين، وإلى مشروعٍ للوجود، وإلى اكتشافِ جملةٍ من الدّلالات التي تكشفُ في العمل عن أسلوبِ وجودٍ في هذا العالم، وعن رؤيةٍ فريدة.

وحوالي عام ١٩٥٥، وفي كافّةِ الكليّات أكثر مما هو في العالمِ الأدبيّ المتصلّب، بدأ يجري اكتشافُ طريقةٍ جديدةٍ لتناولِ العمل، لأنه قد تمَّ الاعترافُ بقيمةِ «نقدٍ جديد» قد أجاز لنفسه أن يديرَ الظهر للطّموحِ الوضعيّ، طموحِ الأعمال الجامعيةِ، الأمينةِ لتقليدٍ راسخ، وأسيرٍ لمعيارِ الموضوعيّة. ولقد تجدّدت طرائق التحليلِ، وزوايا الرّؤيةِ على ضوءِ الوجودية، والظّاهراتيّة، والتحليلِ النفسي، وفلسفاتِ الوجود، وكان ألبير بيغان قد أعادَ إلى النّصّ كلَّ الأهميةِ التي جعلَه يفقدُها التّقليدُ اللاّنسونّي الذي أُسيء فهمُهُ. أما مارسيل ريمون، الذي كان قد قدَّمَ نموذجًا يُقتَدى به لنقدِ العمقِ، في بحثِه: «من بودلير إلى السّوريالية»، فقد أخذ يحدّدَ طريقتَه من خلالِ تأسيسها على التحليلِ التنقيبيّ، والاستكشافِ المنهجيّ لوجدانٍ مبدع. لقد أخذ النّقدُ يبدو إبداعًا بصفةٍ تامة، ونوعًا من تضعيفٍ لنصٍّ أوّلٍ يُولّدُ نصًّا ثانيًا قادراً على مضاهاة النّصّ الأول، عن طريقِ التقاطٍ مباشرٍ للآليّات

المتنجة المتولّدة من حياة الكاتب الدّاخلية؛ إن النّاقدَ، الذي لا يُعدُّ اختصاصيًّا في التّفسيرِ المسهب، ولا علاّمةً مضجراً، قد كان يحيا المأساةَ الفكريةَ، مأساةَ الذي كان ينتقدُه، وكان ينضمُّ بوعيٍ كاملٍ إلى المشروعِ الذي يتضمّنُه كلُّ عملٍ أصيل. لم يكن النّقدُ يتمثّلُ في الانفصالِ عن عملٍ معين، انطلاقًا من همّ الموضوعيّة. بل، على العكس، في أن يحاولَ «أن يتطابقَ مع حركته المبدعة، وأن يحاكي، على مستوى التّفهُّم، خطواتِه الأساسيّة»(١).

إننا نتعرّفُ هنا المبدأَ نفسَهَ، مبدأَ نقدِ الاندماجِ والدّلالةِ والذي كان رائديه كلٌّ من جاك ريفيير، وشارل دوبوس.

يبدو حقًا أن غاستون باشلار، وجورج بوليه، وجان - بيير ريشار، وجان روسيّه، وجان ستاروبينسكي، وسيرج دوبروفسكي، وأيًّا كانت، فضلاً عن هذا، الطُّرقُ المتباعدةُ التي تفصلُهم، يبدو أنهم يجدون أنفسهم على طريقِ التَّقاربِ الذي يُقرّ بضرورةِ قراءةٍ سحيقة العمق، وقادرةٍ على الرُّجوعِ إلى منبعِ وعيٍ معيّن، وعالمٍ خياليّ، وطريقةٍ للوجودِ في هذا العالم. إن المقصودَ بالنسبةِ إليهم، وكلٌّ على طريقته، أن يجدوا البُنى الدّاخليةَ، الواعيةَ، وغير الواعية، التي تُنيرُ العملَ، وتقدّمُه، تفسيراً تركيبيًّا، وقائمًا على الشُّمول. وليس أمراً مطروحًا، بالنسبة إليهم، أن يقوموا بتحليلٍ بنيويٍّ من نمطٍ لغويّ - فلسوف يكون ذلك هو طموحَ «النّقدِ الجديدِ الجديد» الذي يدمِّر الوعيَ - أو أن يقطعوا العَمَلَ إلى كثرةٍ من المتتاليات المتماسكة تقريبًا، بل أن يجدوا، بفضلِ قراءة، مبدعةٍ، المبدأ الذي يوحّدُها، وبؤرتَها المركزية، وقصديّتَها الأساسيّة. وبعباراتٍ أخرى؛ فإننا نلفى أنفسنا هنا أمام

(١) - رامون فيرنانديز: «في النقد، وعلم الجمال الأدبي»، انظر، جورج بوليه: «الوعي النقدي»، الصفحة: / ٧٠/.

نقدٍ يكتشفُ، في الأدبِ، أهميةَ «تفكيرٍ بنائيّ»[1]. وذلك، بُعيد الحربِ العالمية الثانية، وبعد الاختراق الذي قامت به الوجوديّةُ، والظّاهراتية.

ولعلّ أكبر خطأ هو الظنُّ بأنّ دراسةَ البُنى تقودُ بالضّرورةِ إلى البرهنة على خواءِ الوجود، وعلى غيابِ الذّات. أما القطعُ العلوميُّ فسيأتي فيما بعد، حوالي عام ١٩٦٠، ولدى أولئك الذين سيطبّقون الطّرائق الألسنيةَ كسلاحٍ مخصّصٍ نهائيًا لتقويضِ الفكرِ الاستبطاني، بعد أن بهرتهم نجاحاتُ ليفي - ستروس، في علم السُّلالات. إن الأزمةَ ليست دلاليّةً، بل هي ميتافيزيقيةٌ بشكلٍ أساسيّ، فالفكرُ البنائيُّ يرى في الإنسان وعيًا قادراً على التّفكيرِ والإبداع؛ والفكرُ البنيوي يدمّرُ الإنسانَ كذاتٍ، ويذيبهُ، لأنهُ ينكرُ انتصارَ الفكرِ على المادّة. ألم يلاحظ لويس ألتوسّير أن «كلَّ ما تفعلهُ أيةُ قراءةٍ هو أن تعكسَ في درسها وقواعدها، القراءةَ الحقيقيةَ المسؤولة وهي: تصورُّ المعرفةِ التي تجعلُ القراءةَ على ما هي عليه، حين تدافعُ عن موضوعها»[2].

إن فضلَ ألتوسّير هو في أنّه قد فكّر كفيلسوفٍ بشروطِ قراءةٍ كتلك القراءة، والتي يمارسُها عددٌ كبيرٌ من الناس، منْ غير أن يستشعروا مسبقًا ما تتضمّنهُ: «إنها تطعنُ على كلِّ ظهورٍ معجزٍ للمعنى، وتطرحُ البنيةَ بعدّها مصدراً وحيداً لتوليدِ المعنى»[3].

---

(١) - يلحّ سيرج دوبرفسكي على ما يعارضُ التّفكيرَ البنائيّ بالتفكير البنيوي؛ فأولُهما إنسانيّ النزعة، والثاني يُعلن زوالَ الشّخص، ويحلو له أن يردّد أنه لا ينكشف وجدانٌ معين في مؤلّف ما، بل تنكشف لعبة النظام اللغوي، وسلسلة الدّوال والمدلول؟ انظر كتاب: لماذا النقد الجديد؟«نقدٌ وموضوعية» باريس، ميركور دوفرانس، ١٩٦٦.

(٢) - لويس ألتوسّير: «قراءة رأس المال» باريس، ماسبيرو، ١٩٦٩، الصفحة: ٣٨.

(٣) - لويس ميّيه، ومادلين فاران دانيفيل: البنيويّة، باريس، الطبعات الجامعية، الصفحة: ٩٦.

وحين نتكلَّمُ على البنيةِ بصددِ النّقدِ الوجودي، لا يمكنُنا أن نعطيَ هذا المصطلحَ معنى بنيوياً، لأن هناك دوماً إقراراً بوجودِ «وعيٍ بانٍ» لدى النقّاد الوجوديين، أي تفكيرٍ استبطانيٍّ، وذاتٍ تراقبُ سيروراتِ الإبداع. حتى وإن كانت هذه السّيروراتُ تُعاشُ في القلقِ والمعاناة. إن الشكلَ يفرِضُ حضورَه القسريَّ:

«إن كلَّ عملٍ شكلٌ، نظراً لكونه عملاً؛ فالشكلُ موجودٌ في كلِّ مكان، بهذا المعنى، وحتى لدى الشعراء الذين يسخرون من الشكل، وفي الوقتِ نفسه الذي يرمون فيه إلى تحطيمه. فهناك شكلٌ عند مونتيني، وشكلٌ عند بروتون، وهناك شكلٌ لما لا شكلَ له، أو للرغبةِ في محاربةِ التّقاليد، كما هناك شكلٌ للتأمُّل الشّخصيِّ الحالم، أو للانفجار الغنائي. والفنانُ الذي يزعمُ أنه يمضي إلى ما وراء الأشكال، يصنع ذلك، من خلال الأشكال - إن كان فنّاناً.

«لكلِّ عملٍ شكلُه». إن قولَ باسكال هذا يأخذُ هنا كلَّ معناه، غير أنه ما من أشكال يمكن «الإمساكُ بها»[1]، إلاّ في الموضعِ الذي يرتسمُ فيه توافقٌ ما، أو علاقةٌ ما، أو صورةٌ مستحوذةٌ، أو حبكةٌ لألوانٍ من الحضورِ والأصداء، أو شبكةٌ من التّلاقيات. ولسوف أُطلقُ تسميةَ «بنية» على هذه الثوابتِ الشّكلية، وهذه العلاقات التي تشي «بعالمٍ ذهنيٍّ معيّن»، «يبتكرُه مجدّداً» كلُّ فنانٍ حسب حاجاته»[2].

إن المهمَّ هنا هو أنه ليس هناك «أشكالٌ يمكن الإمساكُ بها»، إلاّ إذا كانت كاشفةً عن «عالمٍ ذهنيٍّ معين»، وإنما يتعيّنُ على القارئ المبدعِ أن يكتشِفَها لكي

(١) - التشديد منا (المؤلف).

(٢) - جان روسّيه، الشكل والدّلالة، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٦٤، الصفحات ١١ - ١٢.

يبرزَ، بعد العديد من التلمُّسات، من العتمة الكاملة إلى نور قصديّة العمل. إن الطّريق المجتازة تمضي من العمل إلى المؤلِّف، أكثر مما تمضي من المؤلِّف إلى العمل. ولكنه من المؤكّد أنّ المعينَ الذي لا ينضبُ لأساليب الانضواء في العالم إنّما يكمنُ في الشّخص؛ فالكلام يصبحُ دلالةً، كما برهن على ذلك ميرلوبونتي على نحوٍ حسنٍ جداً.

«مثلما أنه ليس للكلام دلالةٌ من خلال الكلمات فقط، وإنما أيضاً من خلال النّبرة، والنّغمة، والحركات، وهيئة الوجه، وأن هذه الإضافةَ في المعنى لا تكشفُ هي أيضاً عن أفكار الذي يتكلّمُ، بل عن مصدر أفكاره، وطريقته الأساسيّة في الوجود، كذلك فإن الشّعر تعديلٌ للوجود، بصورةٍ أساسية، إذا ماكان بالمصادفة حكائياً وذا دلالةٍ»[1].

يبدو لي أن ذلك الذي سجّل انعكاساً رئيساً في النّقد الحديث، مقتفياً بذلك أثرَ شارل دوبوس، ووجّه هذا النقدَ نحو تفسيرٍ فلسفيّ وتأويليّ، يبدو لي أنه جورج بوليه. فجورج بوليه، التي تشبَّعَ بتكوينٍ فلسفيٍّ متينٍ، قد كرَّسَ حياتَه من أجل أن يُعمّقَ في الأعمال مفاهيمَ الذّاتية، والوعي، والمشروع، والتّيار الفكريّ، من خلال مقولتي الزّمان والمكان، أكثر مما فعل غاستون باشلار الذي، بانطلاقه من نزعةٍ عقلانيةٍ علمية لا نتيجةَ لها، قد ارتاد العوالمَ الخياليّةَ المتّصلةَ بالعناصر، في منظورٍ تحليليّ نفسي، وتمثّلُ أعمالُ بوليه: «الدّراساتُ في الزمّن البشريّ» (١٩٤٩) و«المسافةُ الداخلية» (١٩٥٢)، و«نقطة الانطلاق» (١٩٦٤) و«مقياس اللحظة» (١٩٦٨) وحديثاً جداً «الوعي النّقدي» (١٩٧١)، تمثّلُ تواريخَ هامةً في تاريخ الفكر النّقدي للقرن العشرين، وتبدو لي مكرّسةً لتحدّي الزّمن أكثر من العديد

(١) – ميرلو – بونتي، علم ظاهرات الإدراك، باريس، غاليمار، ١٩٦٧، الصفحة: /١٧٦/.

من الكتبِ العلميّة والتي يزعمُ أنها موضوعيةٌ، وتريد أن تُرسي الوضعيةَ العلميةَ للأدب، من غير أن تنجحَ في ذلك. إن المعرفةَ لا تعلّمُ المرءَ على الإطلاق أن يعيشَ في ما هو داخليّ.

ولئن انطلق جورج بوليه من نقدِ الاندماج، فسرعانَ ما جعل منهجَه النَّقديَّ متمحوراً على فلسفةِ الوجود، وعلى مسلّمةِ القصديّة، وعلى أوليّةَ الوعي، والاكتشاف، من خلال الأعمالِ التي قام بنقدها، ومن خلالِ رؤيةٍ للعالم مرتبطةٍ بالكائن. إن تحليلاته المتّصلةَ بالموضوعات تتّجهُ نحو مركزٍ معين، وتلتقطُ في العملِ دوماً بنًى تميّزهُ بعدّه انتصاراً فكرياً. لقد قدَّمَ تعريفاتٍ عديدةً للنقد. وهي تستبعدُ جميعهُا اللجوءَ إلى اللاّشعورِ بعدّه غير عمليّاتي. ولكنها، على العكس من ذلك، توضحُ التجربةَ المعيشةَ التي يلتزمُ النّاقدُ بأن يعيشَها ذاتياً بأعلى دقّةٍ ممكنة.

ولئن عرَّفَ شارل دوبوس النّقدَ على أنه «إبداعٌ داخل إبداع»(١)، فقد عرّفه جورج بوليه على أنه «مضاعفةٌ تخلُّقية لفعلٍ من أفعال الفكر»(٢)، وحين يتناولُ ثانيةً موضوعَ دوبوس المتعلّقَ بالتبادل بين الذاتيات، فهو يذكّر «بأنه ما من نقدٍ حقيقيّ من غير توافقٍ بين وجدانين»(٣). وهذا لا يعني إطلاقاً أن هذا الانصهار يُلغي الفعاليّةَ الشّخصيةَ، والحضورَ اليقظَ لأنا تتلاشى في الامتثال لفكر الآخرين؛ فقد لاحظ جورج بوليه جيداً أن النّقد يلفى نفسه أمام اختيارٍ مؤثّرٍ لإمكانين:

إمكان اتحاد من غير عقلنة، وإمكان عقلنةٍ من غيرِ اتّحاد؛ فبوسعي أن أندمجَ تماماً مع ما أقرأ، وألاّ أفقدَ إدراكي لذاتي فحسب، وإنما لذلك الوجدان الآخر الذي يقبعُ في العمل. إن اقترابي من هذا الأخير يعميني بأن يغلق عليّ الرؤيةَ. بيد أنه يمكنني أيضاً أن أنفصلَ

---

(١) – شارل دوبوس، اليوميات، ١٦ شباط، ١٩٣١، المجلد السادس، الصفحة: /١٠١/.

(٢) – جورج بوليه: الوعي النّقدي، باريس، كورتي، ١٩٧١، الصفحة: /٣٠٧/.

(٣) – دروب النّقد الحالية، باريس، مجموعة ١٠/١٨، ١٩٦٨، الصفحة: /٧/.

جذريًا عما أتأمّل بحيث يبدو لي موضوعُ تأمّلي أبعد من أن يخطرَ ببالي أن أنشئَ علاقَةً مع هذا الموضوع. إن فعلَ القراءة، من هذه الجهةِ، كما من الجهةِ الأخرى، قد حرّرني من أنانيتي:

وتسكنُني أو تلاحقُني فكرةٌ أخرى، ولكني ههنا أدعُ نفسي لكي تغمرني، فنحافظُ، هي، وأنا، هنا، على مسافاتٍ فيما بيننا، ونرفضُ أن يندمجَ أحدُنا بالآخر. إن الاقترابَ الأقصى، والابتعاد الأقصى يُحدثان، في نتيجةِ الأمر، الأثرَ المؤسفَ عينه، والذي هو أن يجعلني أخسرَ الفعلَ النَّقديّ جزئيًا، أي تعميق هذه العلاقة المتبادلة الخفيّةالتي تنشأ لمنفعتنا المتبادلة بين العمل وذاتي[1]، عن طريقِ القراءة واللّغة.

أما هو، فيختارُ عمداً أن يقومَ بمخاطرةِ الذاتيةَ، ويؤكّدُ على وجودِ ذاتٍ سوف تتجسّدُ في الأشكالِ وفي البنى. إن موضوعَ النّقد ليس إذن في الذّهابِ من الموضوعِ إلى الذّات، أو من الذّاتِ إلى الموضوع، بل في الإقرارِ بأن الطّريقَ الوحيدةَ للمقاربةِ الشّاملة هي في «الذّهاب من الذّات إلى الذّات، من خلال الأشياء»[2]، وهذا ما يتضمّنُ أنّ«لكلّ طريقة نقديّة مهمةً عاجلةً هي أن تجعلني أُقرُّ بأوليّةِ الوعي الذاتي؛ فالعملُ هو أولاً وعيٌ لما يقدّمهُ»[3].

لا يمكننا أن نجد تعريفًا للنّقد يُعلن أكثر من ذلك أوليّةَ ما هو داخليّ على ما هو خارجيّ والذّاتيّ على الموضوعيّ، والقصدَ على التعبيرِ، والذّهنيّ والنفسي على الشّكلي، والكلامَ على اللّغة. وبهذا المعنى، فإن مؤلّف جورج بوليه الذي يقبلُ أهميةَ التراكيب، ويأبى أن يفصلها عن الكائن، ويبتغي أن يكون معارضًا للبنيويةِ

---

(١) - الوعي النقدي، الصفحة: /٢٩١/ .

(٢) - المرجع السّابق، الصفحة: /٢٩٧/ .

(٣) - المرجع السّابق، الصفحة: /٢٩٩/ .

بوضوح، بالقدر عينه الذي يتمدّد فيه الأدبُ أولاً، قياساً إلى علاقة الكائن بالعالم، وإلى التجربة المعيشة، بكامل الوعي، والمنقولة خلال البنى الزّمانيّة والمكانيّة، وبعيداً عما هو، لدى غاستون باشلار، نقدٌ يمضي للبحث عن نماذج فنيّة أصليّة خياليّة، وتكشفُ عن عناصر التّراب والماء، والنّار والهواء؛ فإن جورج بوليه يريدُ أن يغوص في أعماق الزّمان والمكان بعدّهما كاشفين عن الكائن. فإذا كان هناك زمنٌ ماديّ متسلسلٌ تاريخيًا، فهناك أيضاً زمنٌ بشريّ مندرجٌ في ملازمة العمل، والمطلوب تحليلُهُ، من خلال البنى الموضوعاتية. إن جورج بوليه يبتعدُ عن العديد من النّقاد الوجوديين الذين تستبدُّ بهم فكرةُ إيجاد موضوعات كامنةٍ، أو لاواعيةٍ، سواء استخدموا التحليلَ النفسيّ للخيال، من مثل غاستون باشلار، أو أخذوا يلتقطون في العمل الموضوعات، وتجمُّعات الاستعارات، وشبكات التماثُلات، ومجموعات التّراكيب المرتبطة باللاّشعور، وإذن، بالهذا، والأنا، والأنا العليا: «إننا نكفُّ عن استخدام علاقةٍ ذات حدّين: الكاتب ووسطه، لكي نتبنّى علاقةً من ثلاثة حدود: لا شعور الكاتب، وأناهُ الواعية، ووسطهُ. إن العلمَ بما حدثُ على سطح التماس الدّاخلي يشكّل النّظيرَ الدقيقَ للتّاريخ الأدبي[1]. إن هذه الطريقةَ المسمّاة بالنّفسية النّقدية، يسوّغها مورون في دراسةٍ تأليفيةٍ يمكنُها عن حقّ، أن تعدّ برهانًا على ملاءَمَة الطّريقة[2].

أما جورج بوليه، فهو على العكس من ذلك، يرفضُ عدّ البحث في اللاّشعور مقبولاً، لأنّه يظنُّ، كما يؤكّد ج. ب. ريشار بأن «الواقعةَ النفسيّةَ تلازمُ الشّعورَ حتماً»، ونعتقدُ أنه على حقّ تماماً، لأن الطّريقةَ النفسيّةَ النقديّةَ تهتمُ بالمؤلّف أكثر مما تهتمُّ بالعمل، بمعنى أن الأسطورةَ الشّخصيةَ هي التي يُقصَدُ اكتشافُها في السّيرة، في أغلب الأحيان، وخصوصاً في مرحلة الطّفولة.

---

(١) - شارل مورون: من المجازات المستحوذة إلى الأسطورة الشخصية، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٦٣، ص٣١.

(٢) - نظريات ومشكلات، إسهامات في المنهج الأدبي، كوبنهاغن، مونكسغارد، ١٩٥٨.

إن مؤلّف «الوعي النّقدي» يشدِّدُ، والحالةُ هذه، على الوعي بعدّه مصدراً للعمل، ولا يمكنه أن يتخلّى عن مُسلَّمة القصديّة، والعلاقة بين العملِ والكائن، مع ميلٍ إلى طرحٍ بلانشو إذا شئنا، ولكن بمنظورٍ أقلّ تثبيطاً للهمّة بكثير، وذاتيّ بلاشكّ، ولكنه موجّهٌ بكامله إلى القراءةِ بعدّها مشاركةً، وتلقّياً وتعاطفًا.

إن أصالةَ جورج بوليه التي لا اعتراضَ عليها تكمنُ في سعيه للبحثِ عن نقطةٍ مركزيةٍ تكشف عن «الكوجيتو»[1] الأساسيّ عند كاتبٍ معين، من خلال موضوعاته، وتراكيبه. ولا يتمُّ هذا الفتحُ بالمصادفة؛ فهو غيرُ ممكن إلاّ بعد تآلفٍ طويل مع العمل، وبعد تتويجٍ لمعرفةٍ شاملة حقًا، ومن هنا تأتي صعوبةُ هذا الفتح. إن جورج بوليه يقلّبُ، بفنٍّ فائق، تقنيةَ الربّط بين الاستشهادات والنّصوصِ ذات الدّلالة، لأنّ لديه علاقاتٍ حميمةً مع الأعمال التي يأخذُها كمادةٍ لنقده، بحيث تتكوّنُ لديه عنها معرفةٌ تركيبيّةٌ ومعرفةٌ تفصيليةٌ في آنٍ واحد. إنه يعترفُ بنفسه بأن ما كان يغريه هو «أن يصنع من نقده نوعًا من تيارٍ ذهنيّ، موازٍ ومشابه لذلك التّيار الذي كان يقاربه في قراءته، أي أن: يزاوجَ بين فكرِ الآخرين وفكره، وكأنهما فرعين لنهرٍ واحد يسيرُ في المنحدر نفسه»[2].

إن العثورَ على «كوجيتو» الكتاب الذين كان قد اصطفاهم ذوقُه، وحسُّه بالقيمة الرّوحية، ورغبتُه في الجمال، ذلك هو طريقُ الانطلاق الذي أتاح له، إلى حدٍّ ما، أن يعيشَ مجدّدًا مسيرة العقول، وأن يفهمَ، نتيجةً لذلك، وجدانًا معينًا أفضل مما يفهم وجدانُه الذّاتي صنوه، بدقّةٍ لم تخذله قطّ. ويمكنُنا أن نقدّم أمثلةً لا تُحصى عن أبحاثه في طريقة التّفكير (كوجيتو)، ولكن فلنقتصرْ على بعضِ الحالات التي تعبّرُ عن ذلك بصورةٍ خاصّة.

---

(١) - الكوجيتو: باللاتينية معناها: أنا أفكر، وهنا طريقة التفكير عند الكاتب. (م: ز.ع).

(٢) - المرجع السّابق (نظريات ومشكلات...)، الصفحة: /٣٠٣/.

فأن تُلاحظَ عند مونتيني وعيَ الذّات الموقّت، والعلاقةَ بين الكائنِ والحركة، وعند مالارميه، التحدّي المتمثّلَ في إعطاءِ وجودٍ حقيقيٍ مع أنه متخيَّل لفكرٍ ينفي وجودَ الواقع ويؤكّد وجودَ ما ليس موجوداً - لا وجودَ لأيّ شيء باستثناء الأدب-وأن نكتشفَ المعنى الحقيقيّ لبروست في مشروعِ عملٍ يُعدّ كأنّه ممثّلٌ «الوجودِ يبحثُ عن ماهيته»، فذلك ما يمكنُ أن نسمّيه الوصولَ إلى الجوهريّ. غير أن جورج بوليه لا يتوقّف عند ذلك، لأنّه يقرُّ بأنَّ العثورَ على «الكوجيتو» عند كاتبٍ معين كان يعني إنجازَ أكثر من نصف مهمّةِ الناقد. ولم يكن لهذه المهمة أن تتطوّرَ قط إلاّ انطلاقاً من هذا»[١].

وهذا هو السّببُ في أنَّ جورج بوليه يرى في كلّ عملٍ فكرةً يجري التفكيرُ فيها، وينبغي أن تتجاوبَ معها فكرةٌ أخرى تتبعُ الطّريقَ عينَها. «إن ذات المتكلّم (أنا) نفسها يجب أن تفعلَ فعلَها عند المؤلّف، وعند النّاقد»[٢]. إن هذه الطّريقة الصّعبةَ، ولكن المُغنية والتي تضطلعُ بصورةٍ تامّة بما تتطلبّه فلسفةٌ للوعي، وتلقي جانبًا بطابعِ المعرفةِ الوضعيّ لصالحِ مكتشفاتِ الذّاتية تُفضي إلى التّدليلِ على أنّه «ما من سبيلٍ لوجودِ نقدٍ من غيرِ حركةٍ أولى ينزلقُ الفكرُ النّقدي بواسطتها إلى داخلِ الفكرِ المنقود، ويستقرُّ فيه مؤقّتًا في دورِ ذاتٍ عارفة»[٣].

لقد أثبت جورج بوليه إذن، ومن غير لبس، وبخلاف النّقد الشّكلاني والبنيوي أن العملَ ينبغي أن يُعدَّ ذاتًا، وليس موضوعًا أو نتاجًا. ويوردُ جيرار جونيت في دراسته «البنيوية والنّقد الأدبيّ» النّصَّ التّالي لبوليه والذي يعودُ تاريخُهُ إلى عام ١٩٥٩، وهو نصٌّ لا يتركُ أيَّ مجالٍ للشكّ في الطّابعِ الذّاتي للطّريقة:

«أظنُ، كما يظنُّ الجميع أن هدفَ النّقدِ هو الوصولُ إلى معرفةٍ حميمةٍ للواقع المنقود، والحال يبدو لي أن حميميّةً كهذه ليست ممكنةً إلاّ بالقدرِ الذي يغدو فيه

(١) - المرجع السّابق(نظريات ومشكلات...)، الصفحة: /٣١١/.

(٢) - المرجع السّابق، الصّفحة: /٣١١/.

(٣) - المرجع السّابق، الصفحة: /٣١٢/.

الفكرُ النقديُّ الفكر المنقودَ حيث ينجحُ هذا الفكرُ النّقديُّ في أن يُحسَّ مجدّداً وأن يفكرّ مجدَّداً، ويتخيّل من جديد هذا الفكرَ المنقود من داخله؛ فلا شيءَ أقلُّ موضوعيةً من حركةِ للفكرِ كهذه. وعكسِ ما نتصوَّرُ، يتعيّنُ على النّقد أن يحترسَ من استهداف أي «موضوعَ (حتى ولو كان شخصَ المؤلّف الذي يُنظَرُ إليه كشخصٍ آخر، أو عملَهَ الذي يُنظرُ إليه كشيء)؛ لأن الذي ينبغي أن يتمَّ بلوغهُ هو: «ذات»، أي فعاليّة فكرية لا يمكن فُهمُها، إلاّ إذا وضعَ المرءُ نفسَه في مكانها، وجعلها تلعبُ دورَها مجدَّداً فينا كذات»(١).

إننا هنا بلا مراء إلى جانبِ دوبوس، وإلى جانبِ نقد يتطلّبُ إسهاماً كلياً للفكر وللوعي، وكذلك لنقد ليس بعيداً عن أن يستدعي محاولة بول ريكور لخلقِ علم تأويلٍ جديد، كما يلاحظِ جيرار جونيت.

فأن نفهمَ عملاً معيناً، وأن نعطيه مغزى معيناً، معناه أن نرفضَ الانفصالَ عنه، كما يُملي علينا ذلك الفكرُ العلميُّ الشّكلانيُّ النّمط. ومعناه، على العكس من ذلك، أن نغوصَ فيه غوصاً شديداً بحيثُ نجدُ أنفسنا قادرين على أن نعيشَه مجدّداً، وأن نعيدَ إبداعَه في الحدّ الأقصى.

إن الاعتراضات التي يثيرُها الفكرُ النقديُّ لجورج بوليه تنحصرُ جميعُها في أنها لا تأخذُ عليه أنه يختارُ الطّريقَ الوجوديةَ والفلسفيةَ، بل أنه يكتفي بتعريفٍ واحد، ربما يكونُ مختزلاً، لأنّه مقتنعٌ بأن كلَّ نقدٍ في الأصلِ، وفي الأساسٍ، هو نقدٌ للوعي»(٢).

وكذلك فإننا لا نتبيّنُ جيداً لماذا يمكنُ أن يؤخَذ عليه، بعد أن تحدَّد اختيارُهُ، أنه قد أغفلَ أهميةَ العنصرِ الأدبيّ، أي أنّه لم يدرسْ إلاّ الوعيَ على حسابِ البُنى الشكلية، والتقصيّات الأسلوبيّة، وكشوفَ الصّور، والاستعارات

(١) - مجلة لارك، العدد/ ٢٦/ ليفي - ستروس، ١٩٦٥، الاستشهاد مستمدٌّ من مقالةٍ لبوليه، نُشرت في «الآداب الجديدة»، ٢٤ حزيران، ١٩٥٩.
(٢) - المرجع السابق، الصفحة/ ٣١٤/.

الإحصائية، ومشكلات اللّغة. إن الخطأ الكبيرَ لنقد حديثٍ معيّن هو في اعتقاده بأن الدّراسةَ الشّكليةَ وحدها هي المناسبة، وأنها«جراحيّةٌ» وحدها. وهل من الضّروري أن نُلفتَ الانتباه إلى أن العديدَ جداً من النُّقاد الذين يبتغون أن يكونوا محدثين، يطرحون أنفسهم ارتجالاً على أنهم ألسنيّون، في حين أنهم من أهل الأدب أوّلا. وليس من المدهش، في هذه الظّروف، أن نراهم يتعثرون، لأنهم لا يمتلكون تأهيلاً ألسنيًا يمنحهُم رصيداً - وحالة بارت واضحةُ الدّلالة، بالنسبة لبارت في بداياته على الأقل. يضاف إلى هذا، أن الإيمانَ الأعمى بالقدرة الكليّة للنّزعة الشكلانية كطريقٍ وحيدة للخلاص تتصفُ بسذاجةٍ مُربكة، ويعبّر عن مواقفَ عقائديةٍ حصراً، وهي مواقفُ تتعدّى الأدبَ بصورةٍ متناقضة. إن كلَّ مستقبلِ النّقد كامنٌ في اتّجاه القراءة، وليس في اتّجاهِ معرفةٍ لانُنكرُ إمكانَها، غير أننا نعترضُ على قيمتها التّأليفيّة؛ فما يمكنُ أن نعرفَه علمياً من نصٍّ معين هو بالضّبط ذلك الجزءُ القابلُ للتّحليل فيه، لكي لا نقول الأكثر افتقاراً للدّلالة، وينبغي أن نعهدَ بهذه المهمة للآلات، لأنها وحدها لا يمكنُ أن تصلّ إلى تحديد كميةِ ما نسميّه اليوم نظامَ انتاج، وتصرفُّية[1] معينة، وإلى تفريقهما عن سواهما. فالنّاقدُ ليس فنياً قادراً على التّفكيك والتركيب، وليس محباً لمعرفةِ طريقةِ العملِ والآليّاتِ وحدها، بل يتطلّبُ الأمرُ منه أن يكون فكراً يقظًا لاستقبال فكرٍ آخر هو بالنتيجة كائنٌ يقرُّ بأوليّةِ الوعي. إن إنكارَ ذلك معناه الوقوعُ في نزعةِ الوضعية - الجديدة النّقدية التي تقبعُ فيها البنيويةُ الماركسية، وكافةُ النزعات الشكلانية النّافية للذّات. إن جان أونيموس الذي تبينّت له ضروبُ النُّقصان في النقدِ الشكلاني، لا يتردّدُ في أن يصل إلى تسويغٍ للكلام الذي يُبقي اللغةَ تحت سيطرته.

---

(١) - في نظر بعض علماء النفس الأمريكان، التصرّفيةُ نزعة لكون علم النفس دراسة لتصرّفات السلوك. . (م: ز. ع)

«يمكن للاستقصاء الشكلي حقًا أن يحلّل الكيفية التي يتكلّم بها مؤلّف ما، إنه استقصاءٌ لا يستنفد ما يعنيه نتاجُ المؤلّف. وهو ما يسمّيه الإنكليز: Meaning وهو القصدُ الأكثر أهميةً من المعنى؛ فالتحليلُ لا يبلغ إلاّ البُنى التحتية، وما هو أقلّ «أصالةً»(1)، وما هو «سكونيّ»(في المنظومات الدّالة). إن الواقعةَ اللغوية لا تُغطّي واقعة الكلام، ولا تُعلِم عن القصدية، وعن التيار الذي يجري من خلال الكلمات، وفيما بينها؛ فبقدرِ ما تغدو اللغةُ كلامًا أكثر، أي تغدو قصديّةً، بقدر ما تتناقصُ فرص التّحليلِ الشكليّ ليصبحَ فعّالاً. إنه ينزعُ إلى عدّ اللّغة وكأنها الأساسُ الذي يُبنى عليه الكلام. وفي حقيقةِ الأمر، فإن الكلام هو الذي يسبقُ تحت شكلِ قصدٍ أو رغبةٍ معينة، ويستخدمُ بصورةٍ مناسبةٍ تقريبًا هذه الأداةَ النّاقصةَ التي هي اللّغة. وإنها لعادةٌ من عادات زمننا أن نُعيدَ كلَّ شيء إلى حقيقته التقنية، وهي الحقيقة التي يمكن أن يكون لنا تأثيرٌ عليها من الخارج. وهكذا، نفرّغُ الأدبَ من جوهره - والذي يجري إبعادُهُ تحت اسمِ مثيرٍ للاحتقار هو العقيدة ونُشكّلُ اللّغة كحقيقةٍ نهائيةٍ، يمكن تعرّفُها(2) وحدَها بصورةٍ موضوعية».

ولسوف يكونُ من المشرِّف أن يذكِّرنا جورج بوليه، من خلالِ أعماله كلّها بأنّ الأدبَ والوعيَ لا ينفصلان، وأنْ يفعلَ ذلك بصورةٍ مقنعةٍ تمامًا.

* * *

لا يمكن للنقد أن يقتصرَ على تصورٍّ فكرٍ معيّن، بل يتعينُ عليه كذلك، من خلال هذا الفكر، أن يرجعَ من صورةٍ إلى صورة، حتى يصلَ إلى الأحاسيس. ينبغي

(1) - إشارة التشديد منا (المؤلّف).

(2) - جان أونيموس - التّواصل الأدبيّ - باريس - طبعة ديكليه دوبروير، 1970، الصفحة/ 70/ ونقرأ للمؤلّف نفسه: «القراءةُ والنّقد»، في سلسلة: أفكار وأبحاث النقد الجديد، باريس، الآداب الجميلة، 1969، وهي حوليّات كلية الآداب والعلوم الإنسانية في نيس.

له أن يصل إلى الفعلِ الذي اتّحدَ بواسطته الفكرُ بالموضوع لكي يبتكرَ من نفسه ذاتًا [1]، وذلك من خلالِ عقدٍ يعقدهُ الفكرُ مع جسدِه، وجسدِ الآخرين».

جورج بوليه

تندرجُ في خطّ بوليه أعمالُ جان - بيير ريشار النقدية؛ فقد جدّد هو أيضًا النَقدَ المعاصر، إذ أشهرَ ما نسمّيه عمومًا نقدَ الموضوعات بأمثلة إيضاحية قدّمها بموهبةٍ أصيلة، ولكن من غير أن يقدر على تجنّبِ بعضِ التعسُّفِ أحيانًا. إنّ هذه الأعمالَ وجوديةٌ، ولكنها ذاتُ طابعٍ فلسفي أقلّ ممّا لنقد مؤلّف «المسافة الداخلية» إنّه يقتربُ أكثر من النصّ الذي يستكشفُهُ في كلّ اتجاه، والذي يُعيدُ بناء شَبكاتٍ لاتُحصى من صورِه وأشكاله الكاشفة عن رؤيةٍ شخصيّةٍ جداً للعالم، ففي هذه المؤلّفات، نحن في آنٍ واحد إلى جانب غاستون باشلار وإلى جانب تحليلٍ نفسيٍّ وجوديّ كان سارتر قد أوصله إلى طريقٍ مسدودة، بسبب نزعته الجذريّة الفلسفية التي يحرّكها فضولٌ نحو الأفكار أكثر ممّا يحرّكها استكشافُ أشكالٍ أدبية.

طالما كانت مأساةُ النّاقد في أن يجدَ صلةً مقبولة بين علم الجمال، وتحليلِ الأشكال، وكما بيّن غايتان بيكون بصورةٍ جيدة؛ فإن النّقدَ الحديثَ يجدُ نفسه أمام معضلةٍ ذات حدّين هي التّالية: فإما أن يصبحَ المرءُ وثوقيًا (دوغمائيًا) من خلال اكتشافه لقوانين موضوعةٍ مسبقًا في العمل، ولكن مع إغفاله للنّوعية، وإمّا أن يحاول إيجادَ القيمة، وذلك بأن يختارَ البقاءَ على تماسٍ مع العملِ المقبول في كليّته الملموسة، وأن يقولَ شيئًا ينطبقُ واقعيًا على النجاح الجماليّ، ولا ينطبق إلاّ عليه. وحينذاك يبدو أنه ليس بمقدوره أن يقولَ شيئًا دقيقًا[2]. تلك هي المعضلةُ الباعثةُ على القنوط!.

---

(١) - جورج بوليه، مقدمة: أدب وإحساس لجان- بيير ريشار، باريس، سوي، ١٩٥٤، الصفحة: /١١/.

(٢) - غايتان بيكون، مدخل إلى علم جمال الأدب /١-/ الكاتب وظلّه، باريس، غاليمار، ١٩٥٣، الصفحة، ١٧٤.

لقد وصل الأمر بجورج باتاي أن يرى «أن الكلمات تقول بصعوبة ماغايتُها إنكارُه»(١).

يبدو جيداً أن جان -بيير ريشار قد وصل إلى الدقّة بفضل بحث مضنٍ، ولكنّه غني بكلّ ما يمكنُه، في عمل معين، أن يعرض عالماً ذهنيًا، وأسلوب وجود فرديًا حصراً، وذلك على مستوى الأحاسيس، والانطباعات، والإدراكات، وكل تلك الحزمة العاطفية من العادات والميول، وضروب النّفور والاستحواذات.

إننا نكتشف من خلال «أدب وإحساس» (١٩٥٤) و«شعر وعمق» (١٩٥٥) و«عالم ميريميه الخيالي» ١٩٦٢، وأخيراً، من خلال «إحدى عشرة دراسة على الشّعر الحديث» ١٩٦٤)، نكتشف ناقداً موهوبًا على نحوٍ استثنائي، وهو يمضي إلى أبعد بكثير من أولئك الذين حاولوا، على إثر اكتشافات باشلار، أن يُنشئوا علمَ ظاهراتٍ للخيال. إن جان - بيير ريشار يجد نفسه أمام تشوّشٍ سيقوم بتحطيم تفككّه من خلال البرهنة على أن عملاً ما، إذا ما أُخذَ بمجمله، يحتوي على بنيةٍ معينة، وموضوعاتٍ ورموزاً، وعلى منظومة عضويةٍ كاملة بحيث يتعذّرُ أن نفصله عن فكرٍ بنائيٍّ معين، وعن وعيٍ معيّن بالنتيجة، ينطلقُ من خلال اللّغة. ويبدو لنا أنه قد نجح في تجاوزِ المعضلةِ التي كان يتكلّم عليها غايتان بيكون، والتي يجدّدُها هذا الأخير بهذه العبارات:

«أمام نجاح العمل الفني، يبدو أن علينا أن نختار بين خطابٍ لا يتناولُه بأيةٍ درجةٍ من الدّرجات، وصمتٍ يحسّ به من غير أن يتمكّن من تقديم مبرّراته، بين كلمةٍ لا موضوع لها، وتجربةٍ من غير كلمات»(٢).

(١) - رئيس الدير، س، باريس، طبعات مينوي، ١٩٥٠، الصفحة: /٢١٠/.
(٢) - المرجع المذكور - الصّفحة: ١٧٤.

إن الاستكشاف المنهجيّ للّغة، والذي يشرعُ به جان - بيير ريشار يبيّن كيف يكون وجدانٌ معين مرتبطاً ارتباطاً لا ينفصمُ بالأشياءِ، والموضوعات، وبعالمٍ إدراكيّ ينبغي البحثُ عن معناه في الوقت الذي يحاول فيه، كيفما كان، أن يصف التكوينَ العضويّ الداخليّ لشبكةِ الصفّات الرّمزية»(١).

إن أهميةَ نقدٍ كهذا تكمنُ في طموحه المبنيّ على الشمُّول، وتوقه إلى أن يكون في آنٍ واحد نقداً للوجدان، ونقداً للصلّات التي يقيمها فكرٌ معين مع العالم المحسوس، وأن يكون وجداناً لايتبدّى فارغاً، بل في حالةِ صراعٍ، ومجتهداً لتحويلِ العالمِ المتجسّد إلى مادّةٍ روحيةٍ، لأنه إذا كان هناك «ما هو قبلَ العملَ، وما قبلَ الكائن، فهناك العالم»(٢).

لسوف يلحُّ إذن جان - بيير ريشار أكثر مما يلحُّ جورج بوليه على علاقات الوجدان بالغنى الذي لاينضبُ للواقعِ المحبوب لذاته. ولسوف يظهرُ التماسكُ النّهائيُّ للعمل حين يصبحُ النقدُ قادراً على العثورِ على عددٍ معيّن من الموضوعاتِ المرتبطةِ بالموضوع المركزي، والذي لاينفصلُ عن التجربةِ المعيشة، وعن المواقف، وعلاقات الفنان بما هو خارجي؛ فانطلاقاً من تحليل هذا الخارج يمكنُنا أن نرجعَ إلى مشروعِ الوعي المبدع.

إن ميزة ج. ب ريشار الكبرى هي في أنه قد أدرك، بنزاهةٍ فكريةٍ لا غبارَ عليها، أن عملاً ما هو دوماً نتاج« مسيرة» معينة، وتوجُّهٍ متَعَمدٍ يحدّدُهُ لنفسه فكرٌ معين. فهناك إذن لدى الكتّاب الكبار دوماً نوعٌ من نظامٍ للعملِ لا ينبغي كشفُ آلياته الكامنة بإخراج صور مستحوذة، كما هي الحال عند شارل مورون، بل من خلالِ وحدةِ اتّجاهٍ موضوعاتيّةٍ تؤسّسُ البنية. وينبغي أن يحرصَ المرءُ على ألاّ يخلط بين الموضوعَ والبنية. « إن الموضوعَ، كما يكتبُ سيرج دوبرفسكي، وهو المفهومُ

(١) - سيرج دوبرفسكي، المرجع المذكور، الصفحة/ ٢٠٨/ .

(٢) - جورج بوليه، الوعي النقدي، الصفحة / ٢١٣/ .

المفتاحيُّ للنّقد الحديث، ليس شيئًا آخر غير التّلوين العاطفيّ لكلّ تجربةٍ إنسانيةٍ في المستوى الذي تُستَخدمُ فيه علاقاتُ الوجودِ الأساسيّة، أي الطّريقة الخاصة التي يعيشُ بها كلُّ إنسانٍ علاقتَه مع العالم، ومع الآخرين، ومع اللّه»[1]. أما البنيةُ، ففيها يجدُ المرءُ تعدُّدَ الموضوعاتِ مُجتمعًا، إنّها البؤرةُ المنظِّمة للأجزاءِ وجامعُتها.

إن فهم مالارميه، انطلاقًا من مقولاتِ الذّابلِ، والانحطاطِ، واللاّزورد الذي يتعذّرُ بلوغُه، وتفسيرَ فيرلين، من خلالِ أسلوبه الباهت، وسارتر، من خلال اللّزوجةِ والجريان، واختيارِ الكلماتِ المفتاحية، والاستيهاماتِ المألوفة في العوالمِ الذّهنية، تلكَ هي طريقةُ التّحليل التي ستقودُ النّاقدَ إلى حقيقةِ العمل. هناك، بطبيعة الحال، مخاطرُ لارتكابِ الأخطاء.

ولم يتجنّبها جان - بيير ريشار، نظرًا لأن بعضًا من خياراته قابلةٌ للاعتراضِ عليها، وهي ذاتيّة، وأحيانًا مجّانيةٌ صرفة. ولكنه بعيدٌ عن نزعة التّبسيط لدى جان بول فيبير الذي يستخدمُ تحليل الموضوعاتِ والطّرائقَ التحليليّةُ النفسيّة بانحيازٍ فاضحٍ في اختياره، ومختزِلٍ على الدّوام[2].

وعلى العكس من ذلك، عند جان - بيير ريشار؛ فإن عزمَه على تحاشي ضروبِ النقّصِ في مخطّطٍ معين، والانغلاق ضمن غلِّ التّسميات واضحٌ للعيان، برغم وفرة المكتشفات في حقل الخيارات المكنة الشّاسع. إن الصّلةَ بين الموضوعاتِ تولّدُ اندماجَها في تفسيرٍ قائمٍ على الشّمول، ويُراعي مُلازمَةَ العمل، من غير أن يخفّفَ من قوّته المبدعة لهذا السّبب.

---

(١) - المرجع المذكور، الصفحة: / ١٠٣/.

(٢) - سنقرأ لهذا النّاقدِ التحليليّ النفسيّ التّافه مقالته التي ليست أقل تفاهة وهي: تكوين العملِ الشعريّ، باريس، مكتبة الأفكار، غاليمار، ١٩٦٠.

إن البراعةَ التي يتواصلُ بها جان - بيير ريشار مع عملٍ ما تشبهُ المعجزة، إنه يذكّر بدبوس، من حيث قدرتُه على أن يكتبَ مثل فيرلين، حين يعالجُ فيرلين، لأنه يمتلكُ موهبةَ «ذلك التّقليدِ الكلاميّ» الذي يتحدثُ عنه جورج بوليه، ولأنّه ينبغي الإقرارُ به بعدّه موهبة الشعر.

إن النّقد يغدو شعراً من غير أن يفقدَ قيمتَه الإبلاغيةَ الخاصّة، والنقدُ، ضمن هذه الشّروط، بعدّه يتعدّى اللُّغةَ، يصبحُ إبداعًا، ويتجاوزُ في بعضِ اللّحظات، الشّعرَ في جودته، لأنّه قد اندمَجَ بكلّ عاطفيّة الشّعر وقدرتِه الشّهوانية، وعالمه، عالمِ الغنى اللاّمتناهي الذي تزخرُ به الأحاسيسُ. أمّا الذي يبلغُهُ النّقدُ بصعوبةٍ أكبر، فهو عالمُ الأفكارِ الصّرْفةِ، لشدّةِ ما هو واقعٌ تحت سحرِ المحسوس الطّافح: الرّوائح، والأصوات، والرؤى، والأشياء الأثيرة، والمناظر.

نظنّ أن هذه الطريقةَ قد كانت من قبل مثمرةً. عند أكثرِ النّقادِ موهبةً، والذين أغراهم البحثُ الموضوعاتيّ؛ فإذا كانت «هذه الطّريقةُ متطلّبةً» وتفترضُ ثقافةً كبيرةً مقْترنةً بحساسيةٍ مرهفةٍ، فلسوف يمكنُها، بلا شكّ، أفضل بكثيرٍ من الطّرائق ذات الطّموح العلمي، أن تبلغ جوهرَ العمل، وتسوّغَ جمالَه الأدبيّ الذي تتضمنه اللغةُ في علبةِ مجوهراتِ الكلمات.

إن الذي يكتبُ عن شخصٍ آخر يعملُ في الكتابة - وهذا هو أساسُ النّقد، أليس كذلك - يتعيّنُ عليه أن يكون ماثلاً في ذهنه تعريفُ النّقدِ التالي، المتعدّد في لونيّاته:

«بدا لنا النَّقدُ في نطاقِ سيرٍ معين، وليس في إطارِ نظرةٍ أو محطّةٍ معينة، إنه يسيرُ إلى الأمام بين المناظرِ التي يفتحُ تقدُّمُه آفاقَها، ويبسطُها، ويطويها مجدّداً. ويتعيّنُ عليه أن يتقدّم على الدّوام، ويعدّدُ الزّوايا واللّقطاتِ باستمرار، تحت طائلةِ

السقوط في لا معنى شهادته. أو أن يستسلمَ لكي تبتلعَه حرفيّةُ ما يريد كتابتَه، ولسوف يؤخَذُ عليه حينئذ الطّابعُ الذّاتيُّ لتلك الحركة... فيجبُ بأن كلَّ فهمٍ ذاتيٌّ بالضرورة، وبأن نصًّا معينًا ينبغي أن يقرأ دومًا «من داخله» لكي يستوعبَ. إن النّقد «الأكثر موضوعية» لا يتملّصُ من هذه الضّرورة؛ فلن يمتلكَ الفكرُ عملاً معينًا، وصفحةً معينة، وجملةً معينة، وحتى كلمةً معينة، إلاّ بشرط أن يحدثَ فيها (وهو لن يصل إلى ذلك قطّ) فعلُ الوعي الذي تشكّل تلك الأشياءُ صدًى له»(١).

إن تعريفًا كهذا، متعدِّدَ اللّونيات، وكاملاً، يصالحُنا مع الأدب، ويواسينا لاضطرارنا، بسبب مهنتِنا، أن نحتملَ الرّطانةَ العلميةَ الزّائفةَ للعديد من النقّاد الذين يظنّون أنفسَهم مفكرّين، في حين أنّهم أصحابُ مذاهب وحسب.

* * *

---

(١) - ج. ب. ريشار: عالم مالارميه الخيالي، باريس، طبعات سوي، ١٩٦٢، الصفحة: ٣٥.

٣ - النّقدُ البنيويّ

إن اللّغةَ تميزٌ بشري له مسوّغاتُه
والإنسانُ لا يعرفها[١].

كلود – ليفي ستروس

للكلامِ مسوّغاتُه التي
ليست مسوّغاتِ اللّغة[٢].

ب – فيرسترايتن

إننا نُحصي من غير طائل خطواتِ الآلهة، ونسجّلُ تواتُرَها
وطولَها الوسطيّ؛ فلن نستنتجَ من ذلك سرَّ
رشاقَتِها اللّحظيّة[٣].

بول فاليري

---

(١) – الفكر الوحشي، باريس، بلون، ١٩٦٢، الصفحة: / ٣٣٤/ .
(٢) – «ليفي – ستروس أو إغراء العدم» الأزمنة الحديثة – تموز ١٩٦٣، الصفحة: ٨٦.
(٣) – منّوعات/ ٣/ باريس. م. ف. ج، ١٩٦٣، الصفحة: ٤٢، وقد أُعيد نشرُها، في: الأعمال، المجلدّ الأول، مكتبة لابلياد، غاليّمار، ١٩٦٨، الصفحة: / ١٢٨٥/ .

كان العالمُ الأدبيُّ مدركًا، غداةَ الحرب العالمية الثانية، بأن مراجعةً للقيم قد أخذت تفرض نفسها تلقائيًا، لأن الحضارةَ قد أُصيبت بصدمةٍ رهيبة، ولأنّ النّاسَ قد أدركوا إلى أيّ مدًى يمكن أن يصلَ تعطُّشُهم للدّمار، وقدرتُهم على الهمجيّة. وفي فرنسا، بدأ الكتّابُ الذين خرجوا من الكابوس ينقضّون على الفكرِ الوجوديّ الذي أخذ يشحنُ الكثير من الطّاقة الفكرية بمواجهةِ اللاّمعقول المعاش بصورةٍ كاملة. بدأوا يفحصون مفهومَ الإنسان، ويجدّدونه، ويبرّرون كيفما كان المسوّغاتِ التي يمكن للإنسان أن يعطيها لنفسه، لكي يعيشَ ويجابهَ اللاّمعنى. وأخَذَ الأدبُ الفرنسي، مع سارتر وكامو، وسيمون دوبوفوار، ومارسيل جوهاندو يعيدُ اكتشاف نفسه بعدّه فعاليّةً فلسفيّةً وأخلاقيةً، ويُراهن بكلّ ما لديه على مفاهيمِ التّجاوز، والحريّة، وحسِّ المسؤوليةِ، ويعيدُ اكتشاف إحدى ثوابت عبقريته، وهي النّزعةُ الأخلاقيةُ، وأوليّةُ الميتافيزيقا. وبدأ الوجوديُّ يأخذُ حصّةَ الأسد في النّقد، كما بيّنا أعلاه، ويُثبتَ أن الكتابة تعني إرساءَ أسسِ نزعةٍ إنسانيةٍ جديدة، وإعطاءَ معنى للا معنى، والتعبيرَ في الأعمال عن مشروعٍ للوجود.

غير أنه، بمواجهةِ التّفكيرِ الفلسفيّ، والأخلاقيّ والجماليّ، أخذ يتطوّرُ الميلُ المفرط إلى العلومِ الإنسانية التي بدأت تظنُّ منذ ذلك الحين أنها قادرةٌ على بلوغِ الموضوعية، من غير أن تدركَ أن علمًا إنسانيًا ما سرعان ما يحفُّ به خطرُ أن يصبحَ لاإنسانيًا(١). وهذا ما تحقّق بصورةٍ لا ترحم.

أخذ الكاتبُ الفرنسي الذي سئمَ الإفراط في التّفكير الفلسفيّ، يردُّ على ذلك مؤكّدًا على وضعيةِ ما هو حيويّ. أما النّقدُ الذي كان غيورًا من الانتصاراتِ العلمية، فقد أخذ ينشدُ المعرفةَ الوضعيةَ. وكما أكّد سيرج دوبرفسكي فإنّنا سننتقلُ من

(١) - انظر: ج. غوسدورف، العلوم الإنسانية، هل هي إنسانية؟ باريس، الآداب الجميلة ١٩٦٧.

فكرٍ «بنيويّ» هو حقلُ استقصاءِ النقدِ الوجودي المتمحور على مشكلاتِ الوعي الباني إلى فكر بنيوي».

إننا نشهدُ، حوالي العام ١٩٥٥، قطيعةً تُخلي من السّاحةِ موضوعَ الوعي لتختارَ اتجاهًا تصرفيًّا يهتمُّ بآليّةِ العملِ أكثر مما يهتمُّ بالمعنى، ويستقي معارفَه استقاءً كاملاًمن العلمِ القائمِ على الشُّمول، والذي غدا الألسنيةَ التي هي منهجٌ أعلى للتّفسير، مندمجٌ في نزعةٍ ماديّةٍ تصبحُ جذريةً أكثر فأكثر.

إن البنيويةَ، في الأصل، مفهومٌ صادرٌ عن علمِ الأجناس، وعن دراسةِ المجتمعات البدائية، وعن الفكرِ الأسطوري، والنّتاجات تحت الأدبية، والموازية للأدب، وقد حلّل كلود - ليفي ستروس بتألّقٍ استثنائيّ آليّاتِ الفكرِ الوحشيّ الذي يعرض بُنًى جامدة. وأعلن ميشيل فوكو نهايةَ مفهومِ الإنسان، وهاجم النّزعةَ الإنسانية باحتقاره. إن العلومَ الإنسانيةَ لم تُخلَق لكي تفسِّرَ الإنسانَ، بل لتفكّكَه، لأن الأمر يتعلق بإعادة دمجِ الثقافة في الطبيعة، وأخيراً، دمج الحياة في مجملِ شروطها الفيزيائيّة والكيميائية»(١).

ويبدو أن المنازعة الكبرى بين أهلِ الأدب وأهلِ العلم، قد أفضت إلى انتصارِ أهلِ العلم المؤقّت، فالأولون منهم الذين سئموا من أن يعامَلوا كأهلِ أدبٍ، أي كهواةٍ للتّقريب، وكمثاليين يقتصرون على اكتشافاتِ الذّاتية، سوف يستسلمون للإغراء.

إن عدداً من المفكّرين الآتين من جميع الاتجّاهات، يعمدون إلى فحصِ مفهومِ البنية، وتفكيكِ سيرورات عملياتية، وآلياتٍ، وأنماطِ تشغيل، وسلوكيّاتٍ معينة، من غير الرّجوع إلى واقعٍ إنسانيّ، وإلى ذاتٍ مبدعة. إن ثلاثةَ مفكّرين يوجّهون البحثَ بكامله وهو: سوسّير العالم الألسنيّ، وماركس العالمُ السّياسيّ، وفرويد، المحلّل النفسيّ وتلامذتُه غير المؤكّدين، من أمثال جاك لاكان وتابعيه.

(١) - كلود - ليفي ستروس، الفكر الوحشي، الصفحة: /٣٢٧/ .

إن إنكارَ الوعي، وسلطةِ الذات يؤدّي إلى تقـديمِ اللاّشعـور، أو الحتميّات الاجتماعية عليهما، فيلفى المرءُ نفسه فجأةً أمام نقدٍ يكتشفُ، بدءاً من عام ١٩٥٥ لا وجودَ الإنسان، تلك الكتلة الهجينة المكوّنة من بُنًى يحتملُ وطأتها، ولا يسيطرُ بأيةِ حالٍ على آليةِ عملها، فيصبح كلُّ عملٍ مجردَ شيءٍ مادّي.

إن مسلّمةَ الانطلاقِ من الفكر البنيوي هي موقفٌ ضارٍ ضدَّ الإنسانية، وهي مذهبٌ إرهابيّ يجهدُ بقسوةٍ جليديّةٍ لتدميرِ أُسسِ الفكر الفلسفي الغربي نهائيًا، وهي الحرية البشرية، وأوليّة الوعي، ومفهوم الذّات، ولم يعد الأدبُ يتعدّى أن يكون نتاجًا لا يرجعُ إلى الفكرِ المبدع، ولم يعد الإنسان أكثرَ من حادثٍ يجري الإعلانُ عن زواله المقبل.

«في أيامنا، ونيتشه يشيرُ من بعيدٍ في هذا الأمر أيضًا إلى نقطةِ الانعطاف، ليس غيابُ أو موتُ الله هو الذي يجري إثباتُه، بل نهايةُ الإنسان. . . ويتكشّفُ أن موتَ الإيمان والإنسانَ الأخير مرتبطان. . إن الإنسانَ ابتكارٌ، يبيّنُ علمُ آثارِ فكرنا بسهولةٍ تاريخَه الحديثَ العهد، وربما نهايتَه المقبلة»(١).

سوف يتعارضُ مفهومُ الأدب - الذي نشأ في القرن التاسع عشر مع فلوبير، وبو، ومالارميه، مع مفهوم الكتابة، والممارسة الكتابية، ويتعارضُ مفهومُ الكلام، الذي هو مفهومُ اللغة الكلامية مع مفهوم العمل، أي مفهوم النّص، ويتعارضُ مفهومُ الوعي مع مفهومِ فراغ الكائن، ويتعارضُ مفهومُ الثّقافةِ مع مفهومِ مناقَضةِ

---

(١) - ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، باريس، غاليّمار، ١٩٦٦، الصفحات ٣٩٤ - ٣٩٨. في مواضع مختلفة.

الثّقافةِ، أو مخالَفَةَ الثقافة(1). ومفهوم الحريّةِ مع مفهومِ الاستلاب، ومفهومُ النّزعةِ الإنسـانية مع مفهومِ مناقضة الإنسـانية، ومفهوم الجوهر والمحتوى المفهوميّ مع مفهومِ الشّكل، وسلسلةُ الدّوال، ومفهومُ «أنا المتكلّم» مع مفهومِ «صيغة المجهول» ومفهومُ المؤلّف مع مفهومِ غيابِ الشخّص، ومفهومُ الذّات مع مفهوم الموضوع.

وبصورةٍ عامّة، فإن المحاولة البنيوية تقرعُ جرسَ الحزنِ على الفلسفة لكي تؤمّن انتصارَ المعرفةِ الموضوعيّة، وتعيدُنا إلى الوضعيةِ، وإلى العلمويةِ في القرنِ التّاسع عشر، إلى تين، وإلى كونت، وإلى ليتْريه؛ فالمسألةُ تتعلّق، والحالة هذه، بتراجُعٍ أكثر مما تتعلّقُ بتقدُّم، فيما يخصّ الأدب على الأقلّ. وليسَ من قبيلِ الصُّدفة أن يعملَ المنهجُ من غير صعوبةٍ في تحليلِ الفكرِ الأسطوريّ، في مجالِ العلم الألسنيّ، إلا أنه لايعملُ إطلاقًا في الميدانِ الأدبي، إن كان صحيحًا أن الأدب لايقتصرُ على الألسنيّة، وعلى الدّوال، بل يتكشّفُ مُلازمًا لذات معينةٍ تبني، وتعيدُ إلى النّور، رؤيةً متماديةً إلى الوعي، ومرتبطةً ارتباطًا لاينفصمُ بأعماقِ الكائن. إن الطريقةَ البنيوية «تعمل»، إذا ما طبّقناها على الرّوايةِ البوليسيّة، وعلى الحكاياتِ الشّعبية، وعلى الرواياتِ التلفزيونية، وعلى العلم الخياليّ، وعلى الأدبِ الغرائبي، وعلى الصّورِ المتحركة، وعلى النصوص المختلفة. ولكن الذّاتيّة تنتصرُ، وتتحولُ التّصرّفيةُ إلى حيَلٍ وشعوذة، ما إن تحاصرُ عملاً ضخمًا. ويمكن لما يتعدّى اللغةَ أن يسمحَ لنفسه بكلّ شيء، ويكفي أن نقرأ كتاب «حول راسين» لرولان بارت، لكي

(1) – إن جان غيهينو الذي يعرفُ عمّا يتكلمُ، لأنه كانَ المدافعَ الكبيرَ عن التعليم في فرنسا، يكتبُ مايلي: «إن الثقافةَ الحقيقية تفترضُ ديمومةً معينة، وحسًا بالاستمرار. وإني أتساءلُ إن كانت حماقاتُ الحياة الجامعية المعاصرة تحرصُ على هذا القانونِ الأساسي. إن ما نسميّه بصورةٍ مشوّشةٍ «نزعة يسارية» ليس ربما شيئاً غير هذا الإغفال. ولا أعرف أمرًا محزنًا مثلما أرى العديدَ من الشبّان اليوم، العديد من الشبان الهمجيين، مهما يمكن لهم أن يكونوا علماء أحيانًا، يفكّرون بسذاجةٍ أن كلّ شيء سيبتدئ بهم، فكل ما يمكن فعلُه هو البدءُ من جديد، ولا ينبغي أن نخسر شيئًا في الطريق، بل أن نبدأ من جديدٍ بدايةً جيدة». لوفيغارو، ١٨ شباط / ١٩٧١/.

نقتَنعَ بأن الكلامَ يدورُ فيه على بارت أكثر مما يدورُ على راسَين، وأن الاختيارَ الذي يقومُ به ناقدٌ معيّنٌ للصوّر التي تكشف عن العالم الراسينيّ هي صورُ حكمٍ مطلق. ويكتب جورج بيروّ في هذا الموضوع: «حين أقرأُ بارت، من بين آخرين، أحسُّ بالسّرور. أنا لا أقول لنفسي إنه بصدد القيام بثورة، وتغيير العالم. وكيف يسعُني أن أعرف ذلك؟ كلاّ، إنني أبتهجُ. فهو يُعرّي لك راسين، وبعد أن يخلع عنه كلَّ رداء، ماذا نرى؟ بارت شخصياً. هذا ما أسميّه النّقد. إنه قريبٌ جداً من عملٍ معين - عمله - بحيث أن ما يعملُ عليه يغيّرهُ بحدّ ذاته. وبعد ذلك، يأتون ليقولوا لي إن بارت بنيوي. وهذا أمرٌ جدٌّ ثانوي»(١).

لقد بسطت الألسنيةُ سلطتَها، وقد ينبغي أن نقول سيطرتَها، على كافّة العلوم الإنسانية التي تزعمُ أنها تستخدمُ مكتشفاتٍ سوسيّرية لكي تؤسّس وضعيةً لأبحاثها على الموضوعية الصّرفة؛ فيجري الانطلاقُ من عقائدية معينة لتأسيس فلسفةٍ كلامية جديدة لا يتوصلُّ ذلك الذي يفكرّ من خارجها، أو يظنُّ أنه يفكرّ، إلاّ إلى التقاء السّراب. إن المنازعةَ الكبرى التي ولُدت من تطبيقاتٍ سوسيّرية غير مؤكدّة لا تتركزّ اليوم على المحتوى الذي تحملهُ اللّغةُ، والذي هو المدلولُ، بل على مشكلة آليةِ عملِ اللّغة، وعلى توافقية الدّوالّ التحديديّة. فهل تبقّى من هؤلاء نُقّادٌ ممن يُسمّون جدداً، لا يزالون يقُرّون بصراحةٍ بوجود هوةٍّ تفصلُ الكلام عن اللّغةِ وعن الخطاب. إن اللّغةَ، ولا شكٍّ بنيةٌ منظّمة، حبيسةُ منظومةٍ لا شخصيّة، ومغلقةٌ على نفسها، ولا ترجعُ إلى ذاتٍ تُنظّمُها، في حين أن الكلام هو لغةُ فردٍ معيّن، وشخصٍ معين يستعملُ اللغةَ، بصورةٍ لها تماسّ مع المنظومة، وبصورة أصيلةٍ، وشاذّة أحياناً، لشدّة انحرافها قياساً إلى القواعد المعيارية. إن هذين المفهومين يقعان في أساسِ الألُسنية السّوسيرية ذاته. ومن خلال انحرافٍ فاضحٍ، إنّما وصلَ الأمرُ، انطلاقاً

---

(١) - جورج بيروّ، أحمق القرية، في «حياة الأدب» عددٌ خاص من المجلة الفرنسية الجديدة، تشرين الأول ١٩٧٠، الصفحة: /٣٢٥/ .

من ذلك، إلى التأكيد بأن الكلمات موجودةٌ لتدلَّ على عكسِ ماتقولُه، من غير أن يتمَّ إثباتُ ذلك على نحوٍ مقبول. أما النتائجُ الماديّةُ الطّابع، والتي توصّلَ إليها كلٌّ من جاك لاكان، وجاك ديريدا، ولويس ألتوسّير، والنقّاد الأدبيّون، من أمثال رولان بارت وجيرار جونيت، ونقّاد المدرسة التلكليّة؛ فلا يمكنُها بأية حال، أن تفيدَ من المقدّماتِ المنطقيّة التي كان يحتويها كتابُ: «محاضرات في الألسنية العامة» لفردينان دوسوسيّر.

لقد كرّس هذا الأخيرُ بكلّ بساطة مفهومَ البنيةِ اللّغوية المرتبط بالتزّامن، وبمفهوم المنظومة، ومفهومِ اللّغة المحدّد، كتعدُّد العلامات التي تتضمنها المنظومة، بعدّها جملةً من العلاقات، وحدّد مفهوميّ الدّال والمدلول. إنه يتخلّى عن وجهةِ النّظرِ التاريخيةِ الطابع، والتي تُبرز تطوّرَ لغةٍ معينة، من خلال التعاقُبِ الزّمني، لكي ينتقي وجهةَ النّظر المتزامنة، والتي تجبره على أن يجدَ آليّاتِ عملِ اللّغة. إنه لا يهتمّ كذلك بمفهوم الجوهر ليستبدلَ به مفهومَ الشّكل.

«فلنأخذْ المدلول أو الدّال؛ فإن اللُّغةَ لا تتضمّن أفكاراً، ولا معاني تستبقُ في وجودها المنظومة اللغوية، وإنما تتضمّن فقط اختلافات مفهومية، واختلافات صوتية صادرة عن هذه المنظومة. إن ما تحتويه العلامةُ من فكرةٍ أو مفهومٍ صوتيّ يحمل أهميةً أقلّ شأناً من الأهميةِ الموجودةِ حول العلامة، في العلاماتِ الأخرى»(١).

إن العلامة اعتباطيةٌ، في نظرِ سوسيّر. إنها الجمعُ بين صورةٍ سمعية معينةٍ ومفهومٍ معين. ووجودُ دالٍّ من جهة، ومدلولٍ من جهةٍ أخرى، لا يستدعي على الإطلاق أن يكون تنظيمُ الدَّوالّ وحده هو الذي يولّدُ المعنى، لأن هناك، على الدّوام في جملةٍ معينةٍ، مجموعاً من المدلولات التي تبنيها الدّوالّ. وبعباراتٍ أخرى،

(١) - فردينان دوسوسيّر: محاضرات في الألسنية العامة. باريس، بايّو، ١٩٦٦، الصفحة: ٦٦، وقد أوردها لويس ميّيه، ومادلين فاران دانيفيل في: البنيوية، باريس، الطّبعات الجامعية، ١٩٧٠، الصفحة: /١٨/.

فالمعنى والجوهر لا يتكشّفان إلاّ من خلال الشكل، ولكنهما موجودان في التّفكير السّابق لتكوين المفهوم، في حالته الصّرفة، قبل أن يتجسّدا في الكلمات.

وحين يؤكّد لاكان أن «هذا يتكلّم»، وحين يُعلن ميشيل فوكو «الاختراق باتجاه لغة تنتفي منها الذّات، واستخراج تنافر قد يكون ميئوساً منه بين ظهور اللّغة في كينونتها، ووعي الذات لهويّتها[1]». وحين يؤسّس ألتوسّير فنّاً جديداً للقراءة يتطلّب ضبط نظرية تدور المسألة فيها على قراءة ما ليس مطبوعاً، نافياً، على هذا النّحو، قيمة معاني الكلمات، وحين يختار بارت صلاحيّة نص معيّن كمعيار لقيمته، بدلاً من صدقه، فهم جميعاً، وبدرجات متفاوتة، وإنّما بصورة جليّة، سوسيريّون زائفون، ومتلاعبون ماهرون، ولكنهم تلامذة غير مخلصين؛ فعند سوسير، لم تكن هناك وضعية خاصّة للدّال، لأنه كان يعلم أن اللّغة، برغم نظامها، ناتجة عن مصدر هو الوعي. إن الكلام، والفكر مرتبطان ارتباطاً نهائيّاً، لأنه كما يكتب ميكيل دوفرين، «ما من لغة إلاّ وهي قابليّة لردّ فعل الشخص المتكلّم. إن اللّغة لا تثير ولا تشكّل الفكر، وصولاً إلى قسره، إلا لأنّها قد تشكلّت أيضاً بواسطته؛ فإذا كانت اللغة نظاماً، فذلك لكي يتمكّن منها الكلام[2]»، ولا يمكن أن نجد مذهبية معينة لدى سوسير[3]، ولسوف يتكفّل بذلك خلفاؤه.

إن الأمر الغريب في مساعي النّزعة الشكلانية المعاصرة هو طموحها لفرض عقائدها الجامدة على النّقد الأدبي، وقضاؤها بأن دراسة الأدبيّة وحدها تتوصّل إلى تحليل عمل معين، في حين أن لكلّ عمل صلات مع خفايا الشخص، وهو يكشف

---

(١) - فكر الخارج، مجلة «نقد»، حزيران، /١٩٦٦/.

(٢) - ميكيل دوفرين: من أجل الإنسان، باريس، طبعات دوسوي، ١٩٦٨، الصفحة: ١٤٤.

(٣) - يكتب بيير غيرو في «مذاهب العالم الحالي، باريس، ديكليه دوبروير: «إن نحويّ القرن الثامن عشر فيلسوف، ونحويّ القرن التاسع عشر فقيه لغوي، أي مؤرخ؛ فالبنيويّ عالم ألسنيّ صاف والموضوع الوحيد لدراسته هو الشكل اللغوي الذي يعيد بناء نظامه». الصفحة: /١٩/.

في آنٍ واحدٍ عن ميلِ ذلك الذي ألّفه، وعن حسّه الجماليّ، وعالمه الفكري. والأكثر غرابةً أيضاً هو أن نقّاداً كبيري العدد على نحوٍ مفرط يناقشون في الألسنية، وعلم العلامات (السّيمياء) من غير تأهيلٍ ألسُنيّ.

إن بارت، في بداياته، ومن خلال كتابه: «ميشليه» و«الكتابة في الدّرجة صفر». ثم في «الميثولوجيات»، وفي «حول راسين»، يخلطُ بين التحليلِ النفسيّ الاجتماعيّ، وعلم النفس، وعلم الأمراضِ النفسيّة، وعلمِ العلامات، وعلم الألسنيةِ، مع اقتناعه بأن اللّغةَ وحدها هي التي ينبغي أن تستوقفَ اهتمامَ النّاقد. وليس بارت حالةً منعزلة؛ فالمسألةُ تتعلّق حقيقةً بأزمة اللّغة، وباستحواذٍ للاستقصاء الشّكلي الوافد، من خلال سوسيّر الذي عوملَ بشتى الطُّرق، وبالشكلانيين الروس، وباللّسانية الرياضيةِ لدى الدانمركي هيلمسليف، وأعمال بلومفيلد، في الولايات المتحدة، وسابيّر في إنكلترا، وأندريه مارتينيه في فرنسا، وأخيراً النّظريّ المجدّد نوام شومسكي الذي أنشأ التّيار الفطري والنّحو التّوليدي[1]. إن التحجّر العقائديّ يترنّح مع هذا الأخير، وتغدو اللُّغةُ أكثر من مجموعة رموز حقّاً؛ فمن جرّاءِ عقائديةٍ لا أساسَ لها، إنما طَرحَ الألسنيون الكلامَ لصالحِ اللّغة، فيما قبل شومسكي. وشومسكي يذكِّرهُم بأنه إذا كانت هناك بنيةٌ ما؛ فهناك أيضاً ذاتٌ تُبنى. ولسوف يهتمُ نيكولا روفيت بالبرهنةِ على أن هناك مكاناً للذاتية، فوق مجموعةِ الرّموزِ اللّغوية، ولما يسميّه الألسنيون الجدد «بالأداء»، بالتعارض مع «الكفاءة» التي هي مفهومٌ سوسيريّ للنظام الجامد[1].

---

(١) – يبدو اليوم أن شومسكي قد توجّه نحو الاحتجاج السياسي أكثر مما توجّه نحو الألسنية البنيوية. وكتابهُ: أمريكا ومثقفوها المتنفّذون الجدد. (سوي، ١٩٦٩)، يشهد على ذلك.

إن الأصولَ الفرنسيةَ للنزعةِ الشكلانية ليست قليلة الأهمية، مع أن الألسنيّةَ الفرنسيةَ قد سجّلت تأخُّراً مؤكّداً في سياقِ البحثِ العام، من جراء التّقليد القويّ، في الدراساتِ الفقهيةِ اللّغوية، ونتيجةً لذلك، نظراً للأهميةِ التي أوليت وجهةَ النّظر التطوّريّة. ولاينبغي أن نقلّل من أهميةِ كون فرنسا «أمّةً نحويّة»، ومن أن الاهتمامَ بالمسائلِ اللّغوية ما انفكّ يلازمُ الأذهان، منذ القرن السّابع عشر، بدءاً من فوجلا، وديكارت، ومع نحوِ بور روايّال الذي يرجعُ الفضلُ فيه إلى أعمال أرنو، ولانسلو، ونيكول. إن الدّورياتِ اليوميّة الكبرى تخصّصُ زاويةً لمسائل اللّغة. ولم يكفّ معظمُ الكتابِ المحدثين عن التّفكير في تلكِ المشكلات، سواء تعلّق الأمرُ بمالارميه، أو كلوديل، أو جيد، أو ديهاميل، أو أندريه تيريف، أو جان بولان، أو بول فاليري. ويشغلُ هذا الأخيرُ مكاناً مركزياً. ومن المؤكّد أنه قد هيأ الأذهانَ للتّحليلِ الدّقيقِ لمفهومِ الشكل، وبدّد الأوهامَ المتصلةَ بموضوعاتِ الإلهام. والخيالِ، والحماسةِ، والقوةِ الحيوية، في ميدانِ الأدب. إنّه، من دون أدنى شكّ، أحدُ أولئك الذين وجّهوا النّشاطَ الأدبيّ توجيهاً أكبر نحو التصرُّفية، والبنائيّة، واللّتين نجدهما كعقيدتين أساسيتين في المدرسة التلكلّية، ولدى كلّ أولئك الذين يسميهم (إ. م). سيوران معبوديه.

«إن استحواذَ اللّغةِ الذي كان على الدّوام شديداً إلى حدٍّ كافٍ في فرنسا، لم يكن فيها قط على هذه الدّرجة من الحدّة، وعلى هذه الدّرجةِ من إشاعة العقم مما هو عليه اليوم؛ فلسنا بعيدين فيها عن ترقيةِ الوسيلة، التي هي وسيطةُ الفكر، إلى مادّة الفكر الوحيدة، وحتى إلى بديلٍ للمطلق، لكي لا نقول لله، فما من فكرٍ حيٍّ وخصبٍ يتجاوزُ الواقع، إذا كانت الكلمةُ تحلُّ بفظاظةٍ محلَّ الفكرة، وإذا كان

(١) – انظر: مدخل إلى النحّو التوليدي، باريس، بلون، ١٩٦٧.

الحامل يفوق في قيمته الحمل الذي ينقله، وإذا كانت أداة الفكر تماثل الفكرة نفسها؛ فلكي يفكر المرء حقًا، من الضروري أن تلتحم الفكرة بالفكر؛ وإذا ما غدت الفكرة مستقلةً، وكانت خارجةً عن الفكر، فسوف يلفى نفسه بسبب ذلك معرقلاً منذ البداية، ويدور في الفراغ، ولن يعود له إلاّ مصدرٌ وحيد: هو نفسه، بدلاً من أن يتشبّث بالعالم ليستمدّ منه مادّته، من خلال ذرائعه؛ فليحترس الكاتب جيداً من أن يُفرط في التّفكير على اللغة، وليتجنّب بأيّ ثمنٍ أن يجعل من ذلك مادّةً لوساوسه، وألا ينسى أن الأعمال الهامّة قد صُنعت «برغم» اللّغة. فيأتي مالارميه وفاليري تتويجًا لتقليدٍ معين، ويجسّدان مقدَّمًا استنفاداً معينًا، ويعدُّ أحدهما والآخر عرَضين لنهايةِ أمّةٍ «نحوية»[1].

أما أن تكون هذه الأفكار قد ذكرّبها كاتبٌ من كتّاب اليأسِ والانهيارِ، والصّفاء القاسي، كاتبٌ مضادٌّ لنيتشه؛ فهذا ما يبدو لي ذا دلالةٍ شديدةِ الوضوح. إن الكلامَ هنا يُعلن عاليًا اقتدار مملكته. ومن المؤكّدِ أن الكلامَ هو إحدى تجلياتِ الإنسان الأكثر صدقًا، طالما أن الإنسانَ في النّهايةِ ليس فيما يصنعهُ وحسب، بل فيما يقولهُ أيضًا. فبين الكلامِ والكائنِ، كما يقول غابرييل مارسيل، ثمّةَ «وحدةٌ لاتنكسر»، فكيف نصلُ إلى مستوى النّقدِ العميق، إذا ما اقتصرنا على أن نرى في نصٍّ معينٍ مستواهُ اللغويَّ وحدَه، مستبعدين ملاءمةَ الصفّةِ الذّاتية للّغة؟. إن إميل بينفينيست الذي لامجالَ للاعتراضِ على كونه حجةً في مجالِ الألسنية قد بيّن جيداً أن «اللّغة وحدَها هي التي تؤسّس مفهوم «الأنا»[2] في الواقع: في واقعها الذي هو واقع الكائن. إنّه يدافعُ على هذا النحو عن «وضعية الشّخصِ الألسنية».

---

(١) ... م سيوران، فاليري بمواجهة معبوديه، باريس، طبعة (ن) ليرن، ١٩٧ الصفحات: ٣٨-٣٩.
(٢) - مشكلات الألسنية العامة، باريس، غاليّمار، ١٩٦٦، الصفحة: /٢٥٩/ .

وفي دراسة جميلة عن «وحدة اللغة» التي كُتبت كتحيّة لشارل دوبوس الذي كانت الحياةُ والفكرُ بالنّسبة إليه شيئًا واحدًا تقريبًا - فالحياةُ تُخصبُ الفكرَ، والفكرُ يرتقي بالحياة إلى درجة استثنائية من الرّفعة، تكتبُ آن - ماري غوبيه: «الكلامُ ينهضُ على طول اللّغة التي هي الصّوتُ نفسهُ حين يغدو فكرةً، إن الصوتَ هو الفكرةُ التي تعيشُ في ما لا يزالُ تشوُّشاً غنيًا لما لا يمكن التعبيرُ عنه؛ غير أن الصّوت الذي يجري التعبيرُ عنه في لحمِ الكلماتِ لكي يتجسّدَ كلامًا، هو ولادةُ الفكرةِ في لحظةِ ظهورها إلى النّور»(١).

إن إنكارَ قيمة الكلام يعني إنكارَ الشّخص؛ والذي حولَ في فرنسا طرائقَ الدّراسات الأدبيّة، وأنشأ «نقدًا جديدًا» على حدِّ تعبيرِ سيرج دوبرفسكي، إنّما هو رولان بارت، الكاتبُ اللامّعُ، ولكنه مؤسّسُ بدعة جديدة لكلّ أولئك الذين يرفضون أن يدمّروا الأدبَ عن طريقِ تخريبِ الأدب. وقد بيّنا أعلاه أيَّ دورٍ قد لعبه بارت في خصومة الرّواية الجديدة. ولم يكن دورهُ أقلّ أهميةً في المجادلات الكلامية التي أثارها النّقدُ الجديدُ؛ فلن يكون النّاقدُ في المستقبل ذلك الذي ينجحُ في قراءة عملٍ معيّن، انطلاقًا من اتحادٍ فكريّ بالعمل، بل ذلك الذي سيقُيمُ منذ البداية فصلاً جذريًا بين العملِ ووعي النّاقد. إننا، والحالةُ هذه، نقفُ في الجهة المعاكسةَ للنّقد الوجوديّ من غير أن نجد أنفسنا لهذا السّبب في ميدانِ نقدٍ موضوعيّ، مع أنّ بارت يتحدثُ عن «علمٍ للأدب» من خلالِ سوء استخدامٍ مضلّلٍ للّغة. إن «الأبحاثَ النّقدية»، أبحاث بارت (عام ١٩٦٤) والمؤلّفة من دراساتٍ نُشرت في عددٍ من المجلاّت، بدءًا من عام ١٩٥٣ سوف تثيرُ فورًا ردودَ فعلٍ على درجة كافيةٍ من العنف، في العالمِ الجامعيّ من جهة، وفي عالمِ النّقد الذي لم يتجرأ بعدُ على اجتيازِ عتبة المعبد الذي تتكاثرُ فيه الهرطقةُ بسرعة هائلة، من جهة أخرى. ويعلمنا بارتَ بأن «الكاتبَ يَنجزُ وظيفةً معينة، أما المكتوبُ فنشاطٌ معينٌ»(٢).

---

(١) - ما هو الأدبُ؟ ويتلوها: تحية إلى دوبوس، باريس، بلون، ١٩٤٥، الصّفحة: / ٢٥٥/.

(٢) - أبحاث نقدية، باريس، سوي، ١٩٦٤، الصفحة: ١٤٨.

وأن الكتابةَ فعلٌ لازم، وأن «الأدبَ فعاليةٌ زائدة»(١)، وأنه، أكثر من ذلك، نظامُ رموزٍ ينبغي القبولُ بحلّها»(٢)، وهو «كتابةٌ رديئةٌ عن قصد»(٣)، و«مجرّةٌ من الدّوالّ»، وأنّ «العملَ الفنيَّ هو ما ينتزعهُ الإنسانُ من المصادفة»(٤)، وأن هناك نقداً، في مؤخّرةِ الصفّوف، متّصلاً بالتّقليدِ الجامعي، ونقداً طليعيّاً يهتمّ «بالوظائف والدّلالات»(٥)، ويرفضُ في الوقتِ نفسه لمدة أطول أن يُقرَّ بصلاحيّةِ المنهجِ السَّببي والحتميّ: وأخيراً، فإنّ هذا التعريف الذي أوردناه قبلاً، والذي يستحقُّ أن يُكرَّر لأنّه يشكّلُ عقيدةً ثابتة: «ليس الأدبُ في الحقيقة أكثر من لغة، أي أنّه نظامٌ معيّنٌ من العلامات. . . ولا يتعينُ على النّاقد أن يشكّلَ مجدّداً البلاغ الذي يبلّغه العمل، بل نظامه وحسب، تماماً كما لا يتعيّن على الألسنيّ أن يكشفَ معنى جملة معينة، بل أن يضعَ البنيةَ الشّكليةَ التي تُتيحُ لهذا العمل أن يُنقَل»(٦). وأكثر من ذلك أيضاً، فالكتابةُ هي القبولُ برؤيةِ الناس وهم يحوّلون إلى خطابٍ عقائديّ كلاماً أردناه مع ذلك أن يكونَ مؤتمناً على معنى معروض (إذا كنّا كتّاباً)، والكتابةُ هي أن تعهدَ إلى الآخرين بأن يُغلقوا كلامك ذاتَه بأنفسهم. وليست الكتابةُ سوى اقتراحٍ لانعرفُ الردَّ عليه قط»(٧)؛ فلاشيءَ أدعى إلى اليأس من تأكيدات كهذه!.

سوف تولدُ بلا انقطاع ردودٌ تشي جميعُها بالضّعف اللّصيق بالخطابات المفعمة بالهوى، كتشويهِ فكرِ الآخرين، والانحيازِ الذي ينتصبُ نهجاً. ويصبحُ النّاس جميعاً على حقّ في الوقت نفسه؛ فريمون بيكار يدافعُ عن التّقليدِ المجمعيّ،

---

(١) - أبحاث نقدية، باريس، سوي، ١٩٦٤، الصفحة: ١٤٨.

(٢) - المرجع نفسه، باريس، سوي، ١٩٦٤، الصفحة: ١٨١.

(٣) - S/Z، باريس، سوي، ١٩٧٠، الصفحة: ١٥، وهذا التعريف وحده يدلّنا على المستوى الذي توضع فيه المنازعة.

(٤) - المرجع نفسه، الصفحة: ٢١٧.

(٥) - المرجع نفسه، الصفحة: ٢٥١.

(٦) - المرجع نفسه، الصفحة: /٢٥٧/

(٧) - المرجع السّابق (أبحاث نقدية)، الصفحة ٢٧٦.

من خلال خطاب هجائيّ عنيف هو: «نقدٌ جديد أم دجلٌ جديد»(١٩٦٥)، والذي نجدُ فيه الكثيرَ من الحقائقِ المختلطة بالكثيرِ من الأخطاء[١]. ونجدُ هجمات ساخطةً على رولان بارت، وجان - بول فيبير، فيصمدُ أولُهما بصورةٍ أفضل من ثانيهما المتخصِّصِ بالتبسيطية.

ويردُّ بارت، في خضمِّ المعركة، من خلال كتابه: «النّقد والصّدق» (١٩٦٦)، وهو نصٌّ لامعٌ، ولكنه شديدُ التّقييد، حين يُعلنُ مرّةً أخرى: «أن العملَ من صُنعِ الكتابة»[٢]، من غير أن يهتمَّ أدنى اهتمامٍ بكونِ العملِ حضوراً للكلامِ أيضاً، وليس «لغزاً» فقط ولا نتوخّى أن نعاينَ سوى تركيبتِهِ الشّكلية لكي نستخلصَ منها دلالاتٍ اعتباطيّة.

وهو إيضاحٌ ذكيٌّ جداً يأتي معاصراً تقريباً لبحث رولان بارت، هو إيضاحُ سيرج دوبروفسكي الذي يصارحُ به، في آنٍ واحد، النقدَ المجمعيّ، والنّقدَ البنيوي(؟)، نقدَ بارت، فيُعدُّ، من خلال كتابِ «ما هو النّقدُ الجديد؟ طريقةً نقديةً تستلهمُ التحليلَ النفسيَّ الوجودي، فتمنعُ عن علمٍ مستقلٍ الحقَّ في أن يقولَ الحقيقةَ عن الأدب، وتعهدُ إلى فلسفةِ الوجود بمهمةِ الوصول إلى استنتاجِ طريقةِ تفكيرِ(كوجيتو) الكاتب، على نحوٍ مقبول. ويبدو لي أن هناك فكرتين مفتاحيّتين ينبغي حفظُهما: ما من علمٍ إنسانيّ قادرٍ بمفرده، سواء كان علم الألسنية، أم التحليل النفسي، أم علم الأساليب، أم علم الاجتماع أم علم السّيمياء، أم البنيوية الأدبيّة، على أن«يعثرَ على وحدة وجملة الدّلالات التي تشكّل معنى عملٍ معين، وأن يحدّدَها»[٣]. والفكرةُ الرئيسةُ الثّانيةَ هي أن «النّقدَ الحقيقيَّ، مع أنّه يستخدمُ معارفَ شتّى، ليس نموذجاً للمعرفةِ خاصّاً، بما أن مادّته هي الأدب، بل هي فرعٌ خاصّ من فروعِ الأدب، وموضوعهُ هو الأدب»[٤].

---

(١) - طبعة .ج.ج بوفير، ١٩٦٥، مجموعة، ليبرتيه(رقم٢٧).

(٢) - النقد والصّدق(١٩٦٦) باريس، سوي، الصفحة: /٥٧/.

(٣) - لماذا النّقدُ الجديدُ؟ ميركور دو فرانس، ١٩٦٦، الصفحة: /١٧٣/.

(٤) - المرجع السّابق، الصفحة: /٢٤٩/.

فماذا يكونُ، والحالة هذه، تقديمُ نقدٍ لعملٍ معيّن؟

«إن العملَ والفعلَ تركيبان مؤقّتان، أي تعبيران رمزيّان عن الاندفاعِ العامّ لوجودٍ معيّن، و«فهم» عملٍ معيّن هو الوصولُ إلى هذا الاندفاعِ، وجلاءُ معنى عملٍ معين هو إظهارُ الكيفيّة التي يتبدّى بها. أما «تحليل» عملٍ معيّن، فهو ربطُ الدّلالات المختلفة «الأسلوبيّة والجماليّة والتّاريخيّة إلخ ...)» بهذا المشروع الأساسيِّ الذي يؤمّن بمفرَده وحدتَه القابلة للفهم.

إن تحديدَ هذا المشروع، أو ذلك الاندفاع، بالنسبة للنّاقد، هما بالضّبط، وإلى حدٍّ كبير، العثورُ عند الكاتب على (الكوجيتو) = طريقة التفكيرِ السّابقة للتفكير لديه، والتي كانت قد كشفت لنا عن شخصيةِ الفيلسوف فيه، أي عن تلك المصادرة الأولى للعالمِ وللآخرين عن طريقِ الوعي، وللعلاقاتِ العاطفيّةِ التي يعقدُها معها. غير أنّ هذه «الكوجيتو» ليست كوجيتو (طريقة تفكير) جامدة. (وهذا اختلافٌ رئيس بين التّحليلِ النّفسي التقليدي والتحليل الوجودي)، فالزّمن المعيش ليس مكرّرًا، بل مُبتكرًا»[1].

ها نحن قد أُعدنا إلى نقدٍ وجوديّ ذي صبغةٍ فلسفيةٍ ولا شكّ أكثر مما هو ذو صبغةٍ أدبيّةٍ بصفةٍ خاصّة، ولكن لا بدّ أن نقرّ بقيمته القائمة على الشّمول.

ولا يستعينُ مُشروعُ بارت لهذا السّبب بقدرٍ أقلّ أهميةً من النّقد الشّكلانيّ المعاصر، مع أنّ هذا النّقدَ قد مال بما يكفي من السّرعة نحو اليسار، على يد مجموعةِ تل كِلْ. إن فكرةَ بارت الأصيلةَ ليست في أنّه قد حدّدَ العَمَلَ بكونه موضوعًا، أو في أنّه قد شدّدَ على التقطيعِ الشّكلي، بل في أنّه قد طرح مبدئيًا تعدُّدَ المعاني، وخصوصًا في أنه قد أكدّ بقوةٍ على أن العملَ الأدبيَّ هو «معنى معلّق». إن القارئ يُلفى نفسه دومًا أمام عملٍ مبنيٍّ من الدّوالّ القابلة للكشف. غير أن هذا

---

(١) – المرجع السّابق، الصفحة: / ٢٠٠/.

العمل يقاوم تحليل المدلولات. فلسوف يجري كشف هذه المدلولات على يد الذاتيات النقدية ولا يمكنها بأية صورة أن توجد إلا من خلال لغة ليس فيها بلاغ ظاهريًا. ولسوف يعرّف البنيوية تعريفًا متحيزًا: «إن موضوع البنيوية هو الإنسان الصانع للمعنى، كما لو أن محتوى المعاني ليس على الإطلاق هو الذي استنفد المحتويات الدلالية للبشرية، بل استنفده فقط الفعل الذي نتجت بواسطته هذه المعاني المتغيرة، والتاريخية، والاحتمالية. الإنسان الدال[1]: قد يكون هذا هو الإنسان الجديد، إنسان البحث البنيوي»[2].

إن مبعث الإزعاج هو أن الإنسان غالبًا جدًا ما يصنع معنى، من دون أن يدري، بحجة أنه أسير للغة.

وهكذا، فبما أن كل شيء لغة، وجملة من العلاقات الشكلية، فلا ينبغي للكاتب قط أن يعد نفسه منتجًا «للحقائق» بل «للأشياء الصالحة»، أي لضروب التماسك اللغوي والترابط بين العلامات، ولا يتعين على الناقد أن يجد محتوى غير موجود في الموضع نفسه. إنه يلفى نفسه أمام علامات تستقيم أو لا تستقيم. ومن هنا تأتي تقنية «التقطيع»، تقطيع العمل وتنظيمه، في شبكات واسعة من الأشكال الدالة[3] وهي التقنية التي شرع يستخدمها النقاد الذين يمتلكون إحساسًا بالموضوعات (ج بوليه، وستاروبينسكي، وج -ب ريشار)، والذين يجدون المدلول ملازمًا للنص، ويولده الاهتمام الذي يولى للأشكال، كما تولده، من جهة أخرى، تقنية «تنسيق» الأشكال، فهذا التنسيق حرب على المصادفة». وينتج عن ذلك، في مجال الأدب، أن هناك نوعين من الأعمال، الأعمال الجيدة المصنوعة من معان تعددية، وهي الأعمال المفتوحة، والأعمال المتدنية التي لا تقدم للفكر النقدي إلا «معاني ممتلئة»، أي، بالنتيجة، مأساة الانغلاق، والنظام المقفل.

(١) - باللاتينية في النص: Homo Significans (م. ز. ع).

(٢) - الفعالية البنيوية الآداب الجديدة، شباط، ١٩٦٣، الصفحة: /٧٨/.

(٣) - أبحاث نقدية، الصفحة: /٢٦٨/.

إن النّاقدَ، حسب بارت، هو ذلك الذي يشعرُ بأنه قادرٌ على إبداعِ معنًى، انطلاقًا من أعمالِ الآخرين، وأن يصنعَ من ذلك عملَه الذي يتعدّى اللّغةَ بهذا المعنى. إنه محقٌّ في التّبشيرِ بالرُّجوعِ الذي لا بدَّ منه إلى النّصّ، ولكنه ليس إلى حدٍّ بعيد أوّلَ من فَعَل ذلك، وهو محقٌّ في المناداة بأهميةِ الشّكلِ والتركيبِ، غير أنّه مخطئٌ في بناءِ منهجهِ النّقديّ على موتِ الأدبِ بكونه كشفًا للحرّية.

لقد استخدمَ كلمةَ «علم» كذلك، بلا تمييز، وابتكَرَ قواعدَ شكليّة أسطوريّة، في مجالاتٍ لا حاجةَ فيها لهذه القواعد، لأن تلك المفاهيمَ لا يمكنُها أن تنطبقَ إلاّ على فعاليات علميةٍ بحتة، أي فيزيائية - رياضية. ألم يتبيَّن أنه يتعذّرُ على الفكر العلميّ أن يفهمَ قراءةَ الوجودِ الفرديّ الذي يتمسّكُ سيرج دوبرفسكي به بكلّ قواه، مستخدمًا محاكمةً صارمةً لا يمكن الطعنُ عليها[1]. إن هذا الأخيرَ يذكّرُ، كفيلسوف، «بأنّه ما من علمٍ إلاّ للعامّ، وما من تعبيرٍ أدبيّ إلاّ للفرديّ»[2].

إن التعريفَ البارتيّ لعلمِ الأدبِ حاذقٌ جداً، غير أنّه لا يعرضُ لهذه الفعاليّة بكليّتها:

«يمكن أن نقترحَ تسميةَ هذا الخطاب العام الذي ليس موضوعُه معنًى معينًا، بل تعدُّدُ معاني العمل نفسها، أن نقترح تسميتَه «علمَ الأدب» (أو الكتابة)، وأن نقترحَ تسميةَ ذلك الخطابَ الآخر الذي يضطلعُ، على مسؤوليته صراحةً؛ بمهمّةِ إعطاء معنًى خاص للعمل بـ«النقد الأدبي». ومع ذلك، فهذا التمييزُ ليس كافيًا. وبما أن هبةَ المعنى يمكن أن تكون مكتوبةً أو صامتةً. فلسوف نَفصلُ «قراءةَ» العملِ عن «نقده»:

(١) - المرجع السّابق، الصفحة، ١٥٦.

(٢) - المرجع السّابق، الصفحة، ١٥٧.

فالأولى منهما(القراءة) فورية، والثاني (النقد) تتوسّطُه لغةٌ وسيطةَ هي كتابةُ الناقد؛ «فالعلمُ والنَّقدُ والقراءة» تلك هي الكلماتُ الثلاثُ التي ينبغي لنا أن نعبرها لكي نضفر حول العمل إكليلهَ اللّغوي»[1].

كم من الجهودِ التي لافائدةَ منها في هذا العملِ الثُّلاثيّ الذي يبدو لنا بالأحرى واحداً؛ لأننا نرى مستقبلَ العمل من جهةِ القراءة، وليس القراءةَ التبسيطيّةَ، بل القراءة المتوحِّدة مع الوعي، وعي ذلك الذي استمدَّ العَمَل من أسرارِ شخصه الخفيّة، وفي فرحِ الإبداعِ حيناً، وفي المعاناة غالباً، وهو يعلمُ، حسب فكرةِ بيغي «أن الكلمةَ نفسَها ليست ذاتَها مع هذا الكاتبِ أو ذاك؛ فهذا يقتلعُها من أحشائه، والآخرُ يُخرجُها من جيبِ معطفه». إن العلمَ الوحيدَ الذي يمكن أن يُحلّل الأدبَ هو المعلوماتية التي لا تَقرأُ فعلاً، بل تضعُ إحصائياتٍ، وتُعدُّ تعداداتٍ، وتكتشفُ ضروبَ التكرار، من غير أن تهتمَّ بالدّلالات: أو بالمعنى. وهذه هي اللحظة التي نتذكّرُ فيها أفكارَ فاليري عن عقمِ المعرفة، وهو الذي كان يتبيّن برعبٍ أن «كلَّ مانعلمهُ»، أي كلَّ ما نستطيعهُ «قد انتهى إلى التّعارض مع «ما نحنُ عليه»[2].

إن ما نحن عليه، أراد بارت ذلك أم لم يُرِدْ، هو وعيٌ، وليس جهازاً ماهراً للتّسجيل. إن النّظرَ إلى العملِ بعدّه مجرّدَ موضوعٍ معناه أن نرفضَ الإقرارَ بخصوصيّته، ومعناه الوقوفُ على مسافةٍ مأسويّةٍ منه، ورفضُ التقرّبِ والمشاركةِ التي «يقتضيها» العملُ الفنيّ. إن المعرفةَ العلميّةَ، في جوهرِها، ممتنعةٌ على النّقد، وعلى علمِ الأدب، لأن النقدَ ينتمي إلى مجالِ الذّاتية. إن القراءةَ المستنيرةَ، والنقدَ ينفصلان جذريّاً عن النّشاط العلميّ البحت الذي لايستطيع من جهته أن يبلّغ إلاّ ماهو موضوعيّ، والذي تلتقطهُ الطّرائقُ التّجريبية.

---

(١) - نقد وصدق، الصّفحة: /٥٦/.

(٢) - «حساب العقل الختامي»في: الأعمال، المجلد الأول، باريس، مكتبة لابلياد، غاليّمار، ١٩٦٨، الصفحة: /١٠٦٤/.

إن البنيـويين المعتـرضين على اللّغـة بعـدّها ظاهرةً من ظواهر الوعي، وكلامًا، بالنتيجة، يقعون في الشّرك الذي مفادهُ أن التّساؤلَ على اللّغة يمرُّ عبر اللغة، ولئن كان بارت قد كتب: «النّقدُ والصّدق» فهدَمَ مفهومَ البلاغ والمحتوى، فقد كان منطقيًا أكثر بالنسبة إليه أن يسكتَ. فهل يريدُ أن يكون مُقنعًا، في الوقت الذي يتعيّن عليه في آنٍ واحد أن يؤكّد أن اللّغـةَ تحملُ دلالةً معينة، ولا تحملُ دلالةً معينة مع ذلك. إن بيير هنري سيمون يكتبُ عن حقّ إلى حدٍّ كبير أن «ذلك الذي يتكلّمُ ليقول إن الكلامَ يقولُ شيئًا آخر غير ما نظنُّ أنّه يقولُه، هو أمام اختيارين: فإما ألا يكون قد قالَ شيئًا، إذا كانت نظريتُه صحيحةً، أو أن يثبتَ أن نظريتّه ليست كذلك[1]، إذا كان قد قال شيئًا يُعتدُّ به».

إن الاقتصارَ على العملِ بعدّه مجرّد موضوعٍ يحتوي مجموعاتٍ من العلاقات، تلك وجهةُ نظرٍ شديدةُ الضّيق تذكّرُ، حسب رأي جورج بوليه، بطموحِ مالارميه «إلى أن يستبدلَ بالكيانِ الحقيقيّ للأشياء، وللأنا، كائنًا كلاميًا، وأن يستبدلَ بالواقع كلامًا»[2].

إن اعتراضَ بوليه على البنيوية يتمثّلُ في التّأكيد على أن «كافّة المحاولاتِ الرّامية إلى جعلِ الأدب موضوعيًا قد أدّت في النهاية إلى إحياءِ الذّات في الأدب»[3].

ويقدّم مثالَ «الموضوعية الغوتيّة»، و«الواقعية» عند فلوبير، ومثال «البرناس»، و«الوضعيين». أما نزعةُ بارت الذّاتية فحاضرةٌ، ويكفي قدرٌ معيّن من الفطنة لاكتشافها. ومن الوهم أن يؤمن المرءُ بإمكانيةِ النّفي المطلق للذّات، ولمن يقومُ

(١) - بيير - هنري سيمون، أسئلة مطروحة على العلماء، باريس، سوي، ١٩٦٩، الصفحة: ١٩٣.
(٢) - الوعي النقدي: الصفحة/ ٢٧٠/ .
(٣) - المرجع السابق: الصفحة/ ٢٧٢/ .

بتنسيقِ المدلولات. إن الإيمانَ بهذا الاختفاء معناهُ الإيمان بأن الشمسَ هي التي تولّدُ الظّلمة، فحيث يكون هناك مدلولات، يكون هناك «دالّون» أيضاً، وتكونُ هناك حرّيةٌ، بالنتيجة، ووعيٌ يركّب. إن المادّيةَ غيرُ ممكنة في الأدب، وقد تحوّل غاستون باشلار العلوميّ، وفيلسوفُ العلم، تحوّل إلى محلّلٍ نفسيّ للخيال. ولا بدّ لهذا المثال، مثال الانعطاف الطّرائقي، أن يكون كافياً لاقناعِ المرتابين الذين يتعذّرُ شفاؤهم.

* * *

٤ - تِلْ كِلْ والأدب

«نظنُّ أن ما كانَ قد سُميّ أدبًا ينتمي إلى عصرٍ مغلقٍ يُفسحُ في المجال لعلمٍ وليد، هو علمُ الكتابة»(١).

فيليب سولير.

ومع ذلك، فهم يواصلون الكتابة، فلعلّهم لايتمكّنون من الاستغناء عنها. غير أنهم يكتبون عن الكتابة، مثلمايتزلّجُ المرءُ على الجليد، ولايبدو أنهم يجدون ذلك مسليًا(٢).

جورج بيرّو

في العالم الأدبيّ الفرنسي لعام ١٩٧٢، إذا لم تكن ماركسيًا ولا بنيويًا، ولا فرويديًا، وزيادةً على ذلك، إذا لم تكنْ من المجتمعِ الراقي، فسوف تظهر إما شبيهًا بالديناصور، أو مزّاحًا(٣).

غابرييل ماتزنيف

---

(١) - «الكتابةوالثورة»، من كتاب: «النظرية الإجمالية»، باريس، سويْ، ١٩٦٨، الصفحة: /٧٠/

(٢) - المجلة الفرنسية الجديدة، تشرين الأول، ١٩٧٠، الصفحة/ ٢٤٨/ .

(٣) - الأخبار الأدبية، العدد/ ٢٣٤٨/ بتاريخ ٢٥ أيلول، ١٩٧٢.

إن بارت، الذي ألَّفَ في بداياته: «ميشليه» ١٩٥٤، و«الكتابة في الدرجة صفر» ١٩٥٣، و«ميثولوجيّات» ١٩٥٧، وحتى في كتابه «حول راسين» (١٩٦٣) قد كان إنسانًا ذاتيًا، ومترددًا بصورةٍ أساسية، وهو يدمجُ العلومَ الإنسانية كافةً في مشروعه النّقدي: أما بارت، في المرحلة الثانية، والذي ألّف: «أبحاث نقديّة» (١٩٦٤)، و«مبادئ علم السّيمياء»، و«النّقد والصّدق» (١٩٦٦). و«نظام الدُّرْجة» (١٩٦٧) وS/Z (١٩٧٠)، فقد كان يعدّ نفسه ناقداً علمياً، ويُراهن بكلّ شيء على علمِ الأدب. أما بارت، في المرحلة الثالثة، والذي ألَّف «ساد ولويولا وفورييه» (١٩٧١)، فهو رجلٌ متعبٌ، وخائبُ الأمل، وخائرُ الهمّة، لأنّه اجترَّ الكلامَ على امتدادِ صفحاتٍ طويلة عن موضوعاتٍ لم يكن من شأنها إلاّ أن تقودَه إلى طريقٍ مسدودة، هي طريقُ نفيِ الأدبِ كفعالية فكريةٍ وجمالية. وها هو يأخذُ بالتطور، ولم يعدْ يؤمنِ بعلمٍ للأدب، ولكنه يكتشفُ بانعطافٍ عبقريّ مفهومَ الذّوق، والمتعةِ وعدم جدوى البحثِ المضني عن التركيب، وعن القواعد التي تحكمُ القراءة. إنه يعترفُ لجيل لابوج بأن «العلمَ يجتذبني أقلّ من السّابق بصورةٍ متزايدة، وإني أتأثّر بمتعة النّصّ، وليس بقانونه ... وإني على ثقةٍ بأنه ينبغي التّوجّهُ نحو تلك المتعة ... ومتعة النصّ يجري اكتسابُها ببطء، وبصورةٍ قاسيةٍ أحيانًا»(١). وهذا هو إذن الأستاذ الذي كرّست له مجلّة تِلْ كِلْ عدداً خاصاً، عام (١٩٧١)، والذي أصبحَ متشككًا، ونادمًا تقريبًا، حين اكتشف أخيراً أن متعةَ الكتابةِ والقراءة تتجاوزُ للغاية هوَس التّفكيك، وحلّ الرّموز. والهدم، من خلالِ محاولةٍ لتحليلِ الطّريقة التي تعملُ بها آلةٌ معينة. لقد قاده انحيازهُ المسبقُ إلى الوقوفِ على مسافةٍ ما (من النصّ)، إلى لذّة الاقتراب منه؛ ويجري انتظارُ هياجِ العناق، والانتعاظ الذي لا يمكنُ أن يتأخّر عند إنسانٍ يعلمُ، برغم مشاريعه لإزالةِ التّضليل، أن الأدبَ والجمالَ قد عقدا فيما بينهما ميثاقًا ثَبَت

(١) – دورية الخمسة عشر يومًا الأدبية، من ١ – ١٥ كانون الأول، ١٩٧١، الصفحة: ٤.

استمرارهُ منذ أن اكتشفَ الإنسانُ قُدرةَ «اللّوغوس» (الكلمة)، فاكتشف بارت أخيراً «متعةَ النصّ» (سوي ١٩٧٤).

إن بارت، في المرحلة الثانية خصوصًا، هو الذي أنشأ المشروعَ الواسعَ، مشروعَ تدميرِ الأدب، والذي حدّدته مجلّةُ تِلْ كِلْ مهمّةً لنفسها، بدءاً من عام ١٩٦٠.

لقد بدأت «تِلْ كِلْ» نضالها من أجل القبول غير المشروطِ بالمنهج العلمي الجديد. وقد انطلقت الجماعةُ من البنيوية غير المحدّدة، بنيويةِ بارت، ولكنّها، مع مرورِ الأعوام، حذفت بصورةٍ كاملةِ البُعْدَ الجمالي للأدب (اقرأوا دراسات جوليا كريستيفا، منظّرةُ البدعة) واختارت علمَ السّيمياء كشبكةٍ للإيضاح. وحاولت أن تسوّغ الرّفعة العلميةَ التي لا نظيرَ لها، رفعةَ «النّقد الجديدِ الجديد»، وطَرَحت في النهاية من حيث المبدأ، أن الجوهريَّ ليس في أن يتعلّمَ المرءُ قراءةَ الأعمال، بل في أن يقلّبها، وأكثر من ذلك أيضًا، في أن يتعلّم كيف يُنتِجُ بعضَها، وأن يصنعَ بعضها، ومن هنا، يأتي مفهومُ الانتاجِ النصّي المكرّس، والموازي لمفهوم الإنتاج في النظرية الماركسيّة - اللينينيّة.

إن جان ريكاردو، الرّوائيُّ والنّاقدُ، يقرُّ لنا بأنه يهتمُّ بأسلوبِ إنتاجِ نصٍّ من النّصوص وحسب، وأنه يفرّغُ كلَّ الحالةِ النفسية التي كانت في أساس ذلك الإنتاج: «لا تدورُ المسألة بالنسبة لي على شرحِ نصٍّ معين، بل على دراسةِ «صناعة»[1] نصٍّ معين. وليس هذا هو الأمر نفسهُ. إن تعليمَ الأدبِ يتمثّلُ في شرحِ نصوصٍ معينةٍ أقل مما يتمثّلُ في تعليمِ «صناعة» نصوصٍ معينة[2]. ونلاحظُ في الحال أن مفهومَ الإنتاجِ النّصّي يشغلُ مركزَ الصّدارةِ في الأبحاثِ التِلْ - كلّية.

---

(١) - التشديدُ منا (المؤلف).

(٢) - مواقع الرواية المعاصرة، والاعتراضات عليها، باريس، كلينغشيك، ١٩٧١، الصفحة: / ١٥٣/.

إن مجلة تِل كِل قد غدت، من تصعيد إلى تصعيد، ومن استبعاد إلى استبعاد، معبداً خاصاً بعقول متفوقة، قد انزوت في «دير الفكر»، لكي تبلغ نقاء حذلقة جديدة، والمواقع الاستراتيجية للمذهبيّة، وقمم المنحدر الماركسي، أو الماوي الفرنسي. إن التسامح يناسب فولتير، أمّا هنا، فيجري تشغيل الآلة التي لا ترحم، والتي تقول الحقيقة، تحت نظرة العلم الهازئة. أما الهدف فهو قتل الأدب البورجوازي، وطريقة الكتابة البورجوازية، وليس تسريع ولادة أدب جديد، بل ولادة كتابة جديدة، كتابة على الكتابة، كتابة للتّخييل البحت. إن المكتوب يفسح في المجال للكاتب، والمخبر للصّانع.

إن قيمة الكاتب لا تقاس إلاّ بقدرته على صناعة الألغاز، وعلى التّلاعب بالأشكال، وعلى محاولة الوصول إلى إنتاج نصّي، من خلال تشويش المسالك، باستخدام «المعنى المعلّق» والخيبة التي يحدثها المعنى، وعلى القبول «بمعايشة نفسه وكأنّه نص»[1]، حسب قول جان - لوي بودري، أحد العقول المفكرة في المجموعة، أما بيير ماشوري، فلسوف يمضي إلى أبعد من ذلك أيضاً، من خلال إعداد نظرية حقيقية للإنتاج الأدبي، فالكاتب عامل[2].

إن الأمر يتعلّق فعلاً بتجمّع ضيّق تجري الكتابة فيه من أجل المثقفّين، ومن أجل «القلّة السّعيدة»، ولأعضاء البدعة. إن الكتابة المبهمة، والمدّعية، والعلمية، والمتأمركة، والتي تتعذّر قراءتها في معظم الأوقات لإفراطها في البحث، تغدو، منذ ذلك الحين، الوسيلة المختارة (والأقلّ نجاعة بالتأكيد) لتصنع، أولاً الثّورة الثّقافية، ثم الثورة وحسب، وهي ثورة للمثقّفين المتنفذّين، وأشباه المتنفّجين. إن النخبوية الأكثر لطافة تعيش بوفاق مع الثورة السياسية، لأنّ الكتابة، من خلال تخريب الكتابة ذاته، هي وسيلة جذريّة لتغيير السياسة، وإقامة

(١) - نظريّة الإجمال، باريس، سوي، ١٩٦٨، الصفحة: /١٤٦/ .

(٢) - بيير ماشوري، من أجل نظرية للانتاج الأدبي، باريس، ماسبيرو، ١٩٦٦ .

هياكل يُعبَدُ فيها هيغل، وماركس، وفرويد، وماركوز، ويقرُّ سولير بأنه قد صنعَ بالنسبة للأدب، تلك الظّاهرة البورجوازية المرتبطة بالمذهبيّة البورجوازيّة، الشيءَ نفسَه الذي صنعه ماركس نسبةً إلى الاقتصاد التقليدي. إن النّظرية تغدو، حسب عبارة ألتوسّير: «شكلاً خاصًّا من الممارسة، وتغدو «الكتابةُ النّصيّةُ» «هي الصّلةَ التّي يقيمُها هذا العملُ بين ممارسةٍ كتابيةٍ ونظريّتها».

ويبقى عملاقان علميّان البناءَ منتصبًا بقوة، وهما جاك ديريدا الذي هَدَمَ ميتافيزيقا اللّغة، وجوليا كريستيفا، المنظِّرة السّيميائية.

إن سولير يَكتبُ بصددِ كتاب: «أعداد»: أن كلَّ كتابةٍ سياسيةٌ، شاءت ذلك أم أبت؛ فالكتابةُ استمرارٌ للسياسةِ بوسائل أخرى. وهذه الوسائلُ نوعيةٌ، ولا بدّ من التأكيد على ذلك، ويمكنُها أن تُفسحَ في المجال لشتىَّ التجليّات؛ فالمطلوبُ هنا هو إعادةُ تنشيطِ ضرورةِ النّضال الثوري، انطلاقًا من إعدادٍ تفصيليّ، وعميقٍ للغاية... إن البُنى التحتيّة (العمل الدّال) حاسمةٌ في إعدادِ البنى الفوقيّة (الدّلالات) ويتوجّبُ على القارئ أن «يقُلّبَ» قراءتَه، لأنه يتّصلُ في البداية بسطحٍ لا يلاحِظُ تحديداتِه. وهذا المستوى يشكّلُ العلاقاتِ بين الاقتصادِ والمذهبية»[1].

لنتوقف هنا؛ فهذا النّصّ على درجةٍ كافيةٍ من الوضوح بحيث يقنعُنا بأننا هنا خارج كلّ أدبٍ، وكلّ ميتافيزيقا للماهية، وكلّ نزعةٍ إنسانية، وهي فعاليّات يتحاورُ فيها، في حالةِ تصلّبٍ، المتأخّرون «وعلماءُ الجمال الغاربون»، فالحقّ يقالُ فعلاً «إننا نعيشُ عصراً مدرسيّاً هائلاً، ويقول لنا ر. ل. بروكبير جر[2]. إن أرسطو لم يهيمنْ على السّوربون في القرنِ الرابع عشر على الإطلاق، وعلى أكبرِ إطلاقٍ ممكن، مثلما يهيمنُ الآن اسما هيغل وماركس».

---

(١) - الكتابة والثورة، من كتاب: «نظرية الإجمال»، الصفحة: ٧٨.

(٢) - العالم المقلوب، باريس، طبعات دوسير، ١٩٧١، الصفحة: ٧٢.

إني أرتابُ بالأساتذة الكبار الذين يلطمونك بالحقيقةَ، من غير أن يتركوا لك الفرصةَ لتطرحَ أسئلةً، وتَبسط تشكُكَك، وليقُرّوا لك بالحقّ في الارتداد، بدلاً من أن يتبعوا طريقةَ التّوليدِ السّقراطية. إن كلَّ الناس يعلمون إلى أين يقودُ عدمُ التّسامحِ والتعصُّبُ. غير أنه يحدثُ، حتى في بلد مثل فرنسا، ألاّ يُنسى أيُّ شيءٍ بصورةٍ أسرع مما تُنسى فيها فظاعاتُ الكونِ الذي يعجُّ بالمعتقلات.

إن تلْ - كِلْ لا تُفلتُ من الإرهاب، حتى وإن كانت تضمُّ في صفوفها عقولاً متفوقةً يمكنُها بنجاحٍ أن تبذل جهودها في مجالات أخرى، وتبدي قدراً من المرونةِ والإحساسِ بالفوارقِ الدقيقةِ[1]. إن مراحلَ صعودِ تِلْ كِلْ هي ما يلي:

تل - كل، العدد الأول، ربيع، ١٩٦٠، الصفحة: ٣، المدير: جان إديرن آلييه.

إعلان: «لقد هيمنَ المذهبيّون على التعبيرِ بما يكفي لكي يأذنَ التعبيرُ لنفسه أخيراً بأن يتخلّى عنهم، وألاّ يهتمَّ بعد ذلك إلاّ بذاته، وبقدره، وقواعده الخاصّة. وما ينبغي قولُه اليوم هو أن الكتابةَ لا يمكن تصوُّرُها من دونِ تقديرٍ واضحٍ لقدراتها، وثباتٍ على مستوى البلبلة التي تتنبّهُ فيها، وتصميمٍ يضعُ الشّعر في أعلى موقعٍ من مواقع الفكر، وكلُّ ما بقي سيكون مصطنعًا.

ما هو السّياسيُّ حصراً في هذا النصّ الاستهلالي؟ إن التأكيدَ يجري فيه على أوليّةِ الكتابةِ على كلّ ما تبقّى، ضمن منظورٍ حديث، غير أن المرءَ يشتمُّ مسبقًا شيئًا ما مقلقًا.

---

(١) - «إن الماركسي لا يفهم من الرّموز شيئًا؛ فهو مستلبٌ فكريًا، والماركسيون، من خلال نضالهم ضدّ ألوان الاستلاب قد ارتبطوا بمذهب يزعم أنه يفسّر كلّ شيء، فحرموا أنفسهم على هذا النحو من جزء هام من إمكاناتهم المعرفية، فثمة لغة تفلت من متناولهم، لأنهم يصبحون «غرباء» «عن الفن».
(مقابلة مع أوجين يونيسكو، لابريس، مونريال، ١٧آب، ١٩٧٤).

١٩٦١ ، العدد السّادس ، الصّفحة، ٤٤ : في فنٍّ لاماضي له ، لجان-إيدين آلييه

«إن إحدى الطّرقِ الأكثر فعالية (والأكثر ذيوعاً) للدّفاع عن الأدب - الذي يعاني من أنه يبدو في المجتمع مثلَ لُغةٍ ميتةٍ - تتمثّلُ في توجيهِ الجهود ضدّ الأدبِ نفسه» .

العدد ١٦ ، طرد جان - إيدين آلييه (١٩٦٣) .

١٩٦٧ ، كانون الأول ، جان - بيير فاي يقطعُ علاقتَه بجماعةِ تِلْكِلْ ، ويؤسّس شانج (التغيير)[١] .

وهناك واقعةٌ أخرى ذاتُ دلالةٍ وهي : تاريخُ عنوانٍ يتطورّ . إن عنوانًا فرعيًا ينشرُ في العدد ٢٩ - ١٩٦٦ : علم/ أدب ، وفي العدد رقم ٤٣ - لعام ١٩٧٠ ، يظهرُ عنوانٌ فرعيٌّ جديد هو / أدب/ فلسفة. وعلم / سياسة .

وتجدُ النظريةُ الماركسيةُ نفسَها عرضةً لمحاربةِ الجناحِ الماويّ لها ، وهو الجناحُ الذي ينطقُ سوليرِ بلسانه ، ولسوف يفرضُ هذا الأخيرُ نظراتِه على الجماعةِ بكاملها[٢] .

حزيران - ١٩٧٢ : ردّ سولير على جان - جاك بروشييه ، بصددِ الحركةِ الطّاردةِ المستمرّة في تِلْكِلْ .

---

(١) - إن سولير ، الذي اتّهمه ج . ب . فاي بأنه قد تعاونَ مع منظمة الجيش السّرية : .O.A.S يُطلقُ النكتة التّالية : «بقدر ما تصبحُ الأمورُ مثل تِلْ - كِلْ بقدر ما تتطورّ ، وبقدر ما تصبحُ مثل "شانج" أكثر بقدر ما تبقى على حالها . (تعتمد هذه المزاحة على مفارقةٍ مفادها أن تلْ - كلْ معناها : كما هو ، وشانج : التغيير : م : ز . ع)

(٢) - معلومات مستقاة من الماغازين ليتيرير (المجلة الأدبية) العدد ، ٦٥ ، حزيران ، ١٩٧٢ .

«إن الردَّ الوحيدَ على القمعِ هو الإرهابُ، فطالما كان هناك قمعٌ، فسيكونُ هناك إرهاب»[1].

إن هذا التاريخَ السّريعَ جداً لمجلّةٍ تشغلُ مكاناً هاماً في الوسطِ الباريسيّ (لأن هذه البدعةَ باريسيةٌ إلى أبعدِ الحدود، فما من مجادلٍ ذربِ اللّسان إلاّ من باريس)، ولابدّ أن تكملَ هذا التاريخ دراسةٌ منهجيةٌ للأفكارِ المعدّة سلفاً، والتي يجري نقلُها في معظمِ المقالات، وتدورُ بصورةٍ جوهريةٍ على مشكلةِ «الإبداع» الحديث، وهي المشكلةُ التي ينظر إليها من زاويةٍ يساريّة[2].

١ - في مجلّة تِلْ كِلْ، يعدّون أمراً مقرّراً أن موتَ الإيمان قد أحدثَ موتَ الإنسان، وموتَ المبدعِ الفردي، نتيجةً لذلك. وقد انتصر الشيءُ الحَرْفيّ على الشيء الذي يجري التفكيرُ به؛ فينبغي الكفّ عن الكتابة مثل البورجوازيين.

لم يجرِ البرهانُ على أيٍّ من هذه الأفكار، على نحوٍ مقبول. إنّها فرضياتٌ أوليّةٌ تُعدّ منطلقاً، ولا غنى للماركسيةِ عنها، ولكنها مسلّماتٌ اعتباطيةٌ صرفة؛ فالنّقدُ الماركسيّ أفيونٌ أيضاً، وكانت سيمون فيي تعلمُ ذلك! وريمون آرون[3].

وفي العدد ٤٣ (١٩٧٠) من تِلْ كِلْ، نشهد جلسةً لتصفيةِ الاتهامات القذرةِ ضمن الأسرة، فيأتي الردّ على تهجّمات «مجلة شانج» وجان - بيير فاي الذي كان قد اتّهم فيليب سولير، في مقابلةٍ نشرتها «لاغازيت دو لوزان» بأنّه قد ساند منظّمةَ الجيشِ السّرية، أثناء حرب الجزائر.

(١) - المرجع السّابق، الصفحة: /١٧/.

(٢) - وفي منظورٍ آخر، وهو منظورٌ فلسفيّ وجمالي، أشير إلى الكتاب الجميل جداً لجان غرونييه: «الفنّ ومشكلاتُه»، طبعة رانكونتر (لقاء) ١٩٧٠.

(٣) - ريمون أرون: أفيون رجال الفكر، باريس، غاليّمار، أفكار، ١٩٦٨.

أما سولير فيشهد رداً لمكانته، على يد جان كيرول، وجان تيبودو، وموريس روش. غير أنّ أهميةَ العدد تكمن في دفاعٍ ذاتيّ عن القضيّة؛ فسولير، الذي تُجري معه صحيفةٌ من بلغراد اسمها «الطّالب» مقابلةً، يبذلُ جهدَه ليُثبتَ أنه كان على صواب، حين أنكر مقالةَ: عزلة تدعو إلى الاستغراب (١٩٥٨)، ويسوّغُ قطيعتَه مع الكتابة البورجوازيةَ، وتحوّلَه المعجزَ الذي قاده إلى تأسيسِ نظريةٍ للكتابة الثوريّة. ومنذ ذلك الحين، تحملُ السياسةُ وفنُّ الشّعر قضيةً مشتركة: «ليست الكتابةُ خادمةً للواقع، والاقتصاد، بل هي قوةٌ تغييره الرّمزية. إن تغييرَ الكتابة في الوقت نفسه الذي يجري فيه تغييرُ المجتمع والعالم، تلك هي المسألة.

٢ - إن «تل كل» تمثّل نوعاً من التعطُّل، فأنا ألاحظُ فيها، وأحملُ مسؤوليةَ ماأقوله وتبعاته، ولادةَ حذلقةٍ جديدة تتكيّفُ مع عصرنا، وتحملُ موضوعاً مركزياً هو الزّخارفُ الباروكيّة[١] حولَ مفهومِ العلمية الذي يأتي من أيّ مكان باستثناء العلم[٢].

إن الفنّ تلاعبٌ بالأشكال، والكتابةُ تخريبٌ، والنقدُ يكون علمياً أو لا يكون. وعلى هذا الكلام، هناك ردٌّ وحيد، هو أن: إدخالَ العلم في الأدب استحالةٌ كاملة. إننا أمامَ اعتقادٍ جامدٍ ليس له أسس، لأن اللاّشخصيّةَ الموضوعيةَ النّزعة لا يمكن أن تتحقّق إلاّ بشكلها الرّياضي. وروجيه إيكور يردُّ بحزمٍ قائلاً: «إنّه لابدّ للمرءِ من أن يكونَ أبله، مثلما يُحسنُ مثقفٌ ذكيّ فقط أن يكون، لكي يتخيّل إلحاقَ الأدب بالعلم في وقتٍ ما. إن الأدبَ، الذي هو بعيدٌ جداً عن أن يتماثَلَ يوماً مع العلم، هو ما يتيحُ للعلمِ أن يرتقي إلى ما فوق التّقنيّات.» (الفيغارو الأدبيّ، ١٤ كانون الأول، ١٩٧٠).

---

(١) - الباروكيّة: اتجاه معروفٌ في الفنّ يعتمد الزّخرفة والزركشة المخالفة للاتباعية (م: . ز. ع)

(٢) - حررّ روجيه كريمان من الأوهام المشروع البنيوي، من خلال نصٍّ عذب، هو: الصّباحات البنيوية، باريس، لافّون، ١٩٦٩.

٣ - إن الاعتقادَ بتفوّقِ الجديد على القديم، وبأسطورةِ الحداثة ليس أكثر إقناعًا. وتقديسُ الطّليعةِ حماقةٌ صرفة؛ فسرعان ما يغدو الجديدُ هو القديم الذي ينبغي له أن يفسح في المجال فوراً لجديدٍ آخر يتجاوز الأول باتّجاه اليسار، وستأتي لحظةٌ يغدو فيها المضيُّ إلى أبعد من ذلك متعذّراً، فيلتقي اليسارُ اليمينَ. إن بودلير، وريمون راديغيه، وبول فاليري كانوا قد أعانونا في إثباتِ الطّابعِ الأسطوريّ للحداثة: فالطليعةُ في علمِ التربية يمثّلُها سقراط، وفي الأدب، يمكن أن يمثّلَها هوميروس في ملحمةِ «الأوديسّة». فيا أيُّها المصابون بعُصابِ الحداثة، دعونا نختار إذن المحدثين الحقيقيين، الخالدين! وكفواّ عن إضجارنا بتكرارِ القول عن الصّيغةِ المبتذلة، صيغةِ البطلان؛ فقد أبطل بتهوفن موزار، ولكننا نواصل سماعَ موزار الرائع.

٤ - إن تغليبَ أهميةِ المناهجِ على الأعمال هو تصوُّرٌ زائف. كما هو زائفٌ إنتاجُ الأعمالِ انطلاقًا من النظريّات. إن تطبيقَ الحاضرِ على الماضي، وإسقاطَه على الماضي غالبًا ما يكونُ عدمَ استقامة، وكتابُ بارت: «حول راسين» مثالٌ بيّنٌ على ذلك.

إن استرجاعَ المؤلّفين (ويا له من تعبيرٍ بغيضٍ!) الذين «أخفتهم» الحضارةُ، من أمثال دانتي، ولوتريامون، وساد، وباتايْ، وأرتو هو استراتيجيةٌ خطرة، فلا ينبغي تحريكُ الجثث، أو تملُّكُ الموتى. إن ملازمةَ العملِ تكفي للبحثِ فيه عن المعنى من غيرِ اللّجوءِ إلى وصفاتِ متنبّئٍ بالمستقبل (درويش). ألم نرَ أن سولير قد صنع من مالارميه ثوريًا بالمعنى الكاملِ للكلمة.

٥ - لا يكفي أن نُنكر إمكانيةَ المعرفةِ الشّعرية لكي نُرسي قيمةَ المعرفةِ العلمية. فهل هو صحيحٌ أن العلم وحده يمكنُه أن يقولَ الحقيقةَ عن الإنسان وعن العالم؟ إنّ للكاتبِ الحقَّ في قولِ كلمته، وفي حقيقته، وفي عالمه الأسطوريّ، عندما

نقبلُ بصورةٍ مشروعةٍ مع سيرج دوبرفسكي بأن«الأدبَ هو الملموسُ الشَّاملُ، وهو ليس الإنسان، في صفاء عقله، بل في لا شفافيّةِ أهوائه وفظاظتها[١]» .

٦ - إن تضخيمَ وسائلِ التّعبير يحملُ خطَرَ الخَلطِ بين الفنِّ والتّقنية، فإذا مارفضنا الإيمان بالحقيقة، حتى وإن كانت جماعيةً وشاملة، فإن الشكّلَ سيحتلُّ المكانَ كاملاً بطبيعة الحال. وتبًّا للكتّاب المعماريّين! كما يكتبُ مؤلّف مقدّمة: «صباحات بنيوية»؛ فحين تصبحُ الأفكارُ نادرةً، تتكاثرُ الكلمات» .

إن بول فاليري، منظّر الشكّل، هو الذي كتبَ أيضًا هذه الجملةَ الأساسيّة: «إن الأدبَ الذي نتصورّ منهَجَه هو أدبٌ ضائع. إننا نهتمُّ بالمنهج، ولم يعدْ للعملِ قيمةٌ أكبر من قيمةِ مثالٍ في النّحو»[٢] .

فإما أن يكونَ النّقدُ أدبيًّا أو لا يكون .

إن أقليةً من المثقّفين المتلبّدين في حجراتهم كمنتجَين لممارسات ذات دلالة، تريدُ أن تجعلنا نظنُّ أن اللّغةَ هي التّفسيرُ الوحيدُ لكلّ شيء. وهي اللّغةُ التي هجرها المعنى. إن هؤلاء المفكرين الزّائفين ينسون أن فيلسوفًا عظيمًا من القرن العشرين هو هيدغر قد أثبتَ الاتّحاد الذي لاينفصمُ بين اللّغةِ والكينونة :

Die Sprache Ist Das Haus Des Seins

فإذا ما قال الكاتبُ شيئًا، يكون من المؤكّد مع ذلك أن الفكرةَ لا تتشكّلُ إلاّ من خلالِ الكلام الذي يُنجزُ ذلك؛ فما من فكرةٍ من غير لغة، إلاّ أنه ما من لغةٍ أيضًا من غيرِ فكرة. إن ما «يُقالُ» يفترضُ حركةً باتّجاه «القول» فالكلامُ إذن لاينفصلُ عن الوعي، رغمًا عن علماء الألسنية .

---

(١) - المرجع السّابق، الصفّحة: / ٧٧/ .

(٢) - «أفكار رديئة، وأفكار أخرى» في: الأعمال، الجزء الثاني، باريس، غاليّمار، مكتبة لابلياد، ١٩٦٠، الصفحة: / ٨٠١/ .

أما النّقدُ العلميّ، ويوتوبيا[1] علم الأدب، فلندعْهما للحالمين بالمستحيل، وللعلوميّين الذين يرتابون بنزعةٍ وضعيةٍ جديدة، توهبُ لمذهبيّةٍ تدمّر الشّخص-إن المادّيّةَ والأدبَ لا يمكن التّوفيقُ بينهما. ومن المتعذّرِ أن نثقَ بإمكانِ تأسيسِ علمٍ على انزلاقٍ لخطاباتٍ متعاقبةٍ: خطاب العمل، والخطاب على العمل، والخطاب على خطابِ العملِ النّقدي. إن العلمَ يتطلّبُ موضوعيةً أكبر، في حين أن الذّاتيات تغتني هنا؛ فلا يُنشئُ المرءُ علماً هدفهُ ولادةُ علمٍ يفيدُ في بناءِ أسسِ علمٍ ممكن.

وطالما كان هناك بشرٌ، فإن الكلمات ستواصلُ تكاثُرَها، واندفاعَها من كلّ جهة، فتكونُ باطلةً، ومفيدةً، وصرفةً، وغنيةً، ومدمّرةً، وحشويّةً، أو تكونُ جميلةً، أو مجّانيةً. غير أنها تكون دائماً متّصلةً بمشروعٍ للتعبير، حتى وإن ظلّت ضمن تشوّشِ ما يفوقُ الوصفَ، وضمنَ كمونِ الوضوح.

إن الكتابةَ، كما كان بول فاليري يقول، هي أن يتخلّصَ المرءُ بالكلمةِ من ضغطِ ما هو فيه، والمأساةُ هي أن المرءَ لا يقولُ قطّ ما يريدُ أن يقولهُ تماماً - ومن هنا يأتي السرُّ الخفيّ للأدب، والتباسهُ، وحقيقةُ أن تسميةَ الأشياء هي إفناءٌ لها». غير أن إلحاحَ الذّات سوفَ يغلبُ دائماً على غيابها، وعلى إلغاء الوعي.

ليس الإبداعُ الأدبيّ نتاجًا لا جدوى منه. فهو يعترضُ ويطالبُ ويكسبُ، ويوفّقُ بالكلمات حتى ذلك الذي لا يمكنُ توفيقهُ بين الأشياء، كما يكتبُ كامو. إن الكلامَ هو حقّاً كلامُ أحدهم، وسرُّ الإنسان، وعلاقتهُ بالعالم. إن الجبرَ المذهبيّ-اللّغويّ مثيرٌ للسّخرية. والتواصلُ مع كثافةِ النصّ الذي يعرضُ لذوقنا، وحساسيتّنا، وحياتنا الداخلية هو الذي يمكنهُ وحده أن يفوز، وأن يتخطّى النّظرةَ الهدّامةَ، نظرةَ المعرفة غير المجدية.

---

(١) Utopie كلمة شائعة بهذا اللفظ: يوتوبيا، وهي الحلم والخيال والسّراب (م: ز.ع).

إن الأدبَ، بالمعنى الحقيقي للكلمة، لا يفيدُ في شيء، وهذا معناه أنّ فيه يتركّزُ جوهرُ دخيلةِ الإنسان، وجوهر الكليّة.

ولن تغيّر التمرينات ُالتحليليةُ لتل ْكِل ْشيئًا في ذلك.

وما أَحَسَن إنسانٌ قولَهُ في نورِ الجمال، يصبح نبعًا لا ينضبُ، بالنسبة للوجدانات، في الحاضرِ، وفي المستقبل.

ويردّ سيرج دوبروفسكي على رولان بارت الذي يؤكّد أن «الكاتب إنسانٌ يتشرّبُ جذريًّا «لماذا» العالم من خلال كيف معين للكتابة»، يردُّ بصورةٍ رائعةٍ بأن الكاتبَ، على العكس، هو إنسانٌ يتشرّبُ كيفيةَ الكتابة» من خلال لماذا (العالم)، وهنا تكمن المشكلةُ الحقيقيةُ: فالذي يكتبُ يقولُ معنى العالم، ويصلُ به الأمرُ إلى الدلالة.

إن الكتابةَ دائمًا فتحٌ معيّن، وتدفّقٌ جديد، ووسيلةٌ لاستعادة الجنّات المفقودة، جنّاتِ البراءةِ والطّفولة. فإذا دارت الكتابةُ حول نفسها، فهي تدور في الفراغ، وحول الغياب، في حين أن المهمَّ هو مواجهةُ النّزاعِ بين الأنا والعالم، واستعادةُ ذلك الانسجامِ العميق، وذلك الهذيان، وذلك التّناغمِ بين الفكرِ والفعل، والذي حافظ على سرّه الإغريقُ الديونيزوسيون[1] وحدهم.

هل ينتهي الفكرُ الأبولوني [2] الذي يتضاعفُ بالفكرِ البروميثيوسي[3] إلى قتل الغرب، يتعيّنُ علينا أن نختارَ كلماتِ أنتيغونا الخالدة:

«ولُدِتُ لكي أحبّ، وليس لكي أكره»[4].

(١) - نسبةً إلى ديونيزوس، إلهُ الخمرةِ والشهوات الحسيّة عند الإغريق (م: ز.ع).

(٢) - نسبةً إلى أبولون، إله النّور والفنون عند الإغريق (م: ز.ع).

(٣) - بروميثيوس: الإله الذي سرَق النار، وأحيا بها الإنسان، في أساطير الإغريق، وقد عاقبه جوبيتر بربطه إلى جبل القوقاز، ونسرٌ يلتهم كبده، وقد خلّصه هرقل (م: ز.ع).

(٤) - سوفوكل، أنتيغونا، باريس، آتيه، ١٩٥٨.

استنتاجات (ختاميّة)

إن ما نودُّ قوله ليس موجودًا أمامنا وكأنَّه دلالةٌ صرفة، بمعزلٍ عن أيّ كلام. إنه ليس أكثر من الإضافةِ التي نحياها، على ما قيلَ سابقًا[1].

ميرلو – بونتي

لقد خلصنا، في معرضِ هذا البحث، إلى استنتاجاتٍ جزئيةٍ، عند نهاية بعض الفصول، غير أننا انطلقنا، ولابدَّ من الاختتام.

سوف تستوقفنُا مسألتان، ، وهما مسألتان هائلتان؛ ومن المتعذِّر، بلاشكّ، أن نجيبَ عليهما بصورةٍ شاملة، ضمنَ الحدود التي حدّدناها لأنفسنا. وهذا هو السّببُ في أننا نلتمس تسامحَ القارئ في الوقتِ نفسه الذي نحاولُ فيه أن نُثيرَ تحدّيًا يصعبُ الدّفاعُ فيه تقريبًا.

وهاتان المسألتان هما التّاليتان:

- ما هو الأدب؟

- هل علمُ الأدبِ ممكن؟

---

(١) – علامات، باريس، غاليّمار، ١٩٦٠، وقد أوردها س. دوبروفسكي، في «لماذا النقد الجديد؟»، باريس، ميركور دو فرانس، ١٩٦٦، الصفحة: ٣٧.

١ - ما هو الأدب؟

منذ أن أخـذ النّاس يُفكّرون ويكتـبـون، ظلّ الجـدلُ حـول هذه المسـألة مفتوحًا، وكثرت فيها الأجوبةُ الأكثر تناقضًا، ولكن يبدو حقًا أن القرنَ العشرين قـد توّصلَ، إن لم يكن إلى إعطاء إجاباتٍ مقبولـةً، فعلى الأقـلّ، إلى أن يـطرحَ على نفسه، بصـددِ هـذه المسألة الرّئيـسة، الأسئلةَ الفرعيةَ الحقيقية التي تتيـحُ إيضاحَ المشكلة.

مـا إن نتكلّم على الأدب، حتى يكون من الجـوهريّ أن نميّز شيئين، ولحظتين في هذه الفعاليّة؛ فالأدبُ يعرضُ أمامَ المحلّلِ التباسًا أساسيًا نكتشفهُ في ثُنائيةِ مشروعِ الكتابة، والكتابةِ النّاجزة؛ فالكتابةُ، من جهةٍ، تجربةٌ إنسانيّةٌ شاملةٌ تتأسّسُ على إرادةِ القولِ والتّعبيرِ، وربما على تحقيقِ الذّات، حين يقولُ المرءُ ذاتَه، وعلى أن يـجمعَ فـي هـذه التـجربـةِ الـشّيءَ المعـيش بجـملـتـه، وهـذا مـا يسـمـّيه الألـمـانُ Erbebnis (الموروث)، ومن جهةٍ أخرى؛ فهو فعاليّةٌ جماليةٌ، وتقعيدٌ، ومشكلةُ تعبير، ودراما كتابة، وولادة ما يسميّه الشّكلانيون «الأدبيّة»؛ وبهذا المعنى الأخير، فالأدبُ، بكلّ بساطة، تفكيرٌ في ذاته، وحين يتّخذُ الكتابةَ ذاتَها مـوضـوعًا لهـا. ومن البـديهي أن الإجاباتِ لا يمكن أن تصبَّ في الاتّجاه نفسه، تبعًا لاختيارنا أن يكون الأدبُ ظاهرةً إنسانيـة، أو ظاهرةَ تقعيدٍ وبناء. ومع ذلك، يبدو لنا، أنّه«من الجـوهري» أن نتمكّنَ من تقـديمِ تركـيبٍ يشـملُ هذين الجـانبين، وأن يتـعـيَّنَ على تعـريفٍ كـامل أن يدمجَ الواقعةَ الإنسانيةَ بالواقعةِ الجماليّة أو الشكليّة.

أعتقدُ أيضًا أن محاولةَ تعريفِ الأدبِ مشروعٌ لا ينفصلُ عن كشفِ النّقاب عن رؤيـةٍ معينـةٍ للعالم، وعن ميتافيزيقا معينـة. وقد بيّن سارتر أن التّقنيةَ الروائية تُحيـلُ على الـدّوام إلى مـيـتـافـيـزيقـا مـعـينة. وهذه هي البـداهةُ بعينها؛ فـلا يمكن للرّوحـانّي أن يكتب كـالمادّي. ومسألـةُ الأسلوبِ تُحيلُ إلى أعمـاقِ الكائن نفسـهـا.

وكان بوفّون من قبل قد أدركَ ذلك، في القرنِ الثّامن عشر، حين أكدَّ أن «الأسلوبَ هو الإنسانُ»، وقد كتبَ مانويل دو دييغيز كتاباً ممتازاً عن مشكلةِ الأسلوب، بعدّه «يتعدّى الكلام»[1].

إذا ما اقتصرنا على الكتب الوجيزة، وجدنا أن تعريفاتِ الأدب فيها ذاتُ سطحيةٍ مربكة. وكان اليسوعيّون يعدّون سادةَ هذا النّوعِ من التّمريناتِ في القرنين السّابعِ عشر، والثّامنِ عشر، وكانوا يمزجون هذه التّعريفاتِ بمفاهيم مأخوذةٍ من بلاغةِ أرسطو، ومن علمِ الكلام، خلال فترةِ انحداره، في القرنين الرّابع عشر والخامس عشر، وبتمريناتٍ روحيةٍ لإينياس دولويولاّ.

«إن الفنّ، كما يكتبُ الأبُ لونغي، في عام ١٨٨٥، هو، في جوهره، التعبيرُ الحسّي عن الجمال اللاّمادّي؛ فما إن يغدو الكلامُ أدبيًّا، وما إن ينبثقُ من كلّ الملكات التي تفعلُ فعلها بصورةٍ متعاضدةٍ، وبانسجامٍ فيما بينها، حتى يكون جميلاً، إمّا بجمالِ موضوعه، أو، على الأقلّ، بجمالِ الرّوحِ التي يعبّر عنها، ونعني بذلك روحَ الخطيبِ أو الكاتب. إنّه يعبّرُ عن الجمالِ بالنتيجة؛ فهو إذن عملٌ فنيّ. أما ذلك الذي يعرفُ كيف يضعُ فيه النّورَ، واللونَ، والحياةَ[2]، فيُعدُّ فنّانًا حقيقيًا.

ويبقى هذا التعريفُ الأفلاطونيُّ الزّائفُ ملتبسًا أشدَّ الالتباس، وواقعًا في نطاقِ عدمِ الدّقةِ التي تتصف به المثاليّةُ الحقّة.

---

(١) – الكاتبُ ولغتُه، باريس، غاليّمار، / ١٩٦٠/ .

(٢) – نظرية الآداب الجميلة، الرّوح والأشياء في الكلام، باريس، تيكي، الطبعة السادسة، ١٩٠٠، الصفحة/ ١٠٠/ .

وهناك تعريفٌ آخر ليسوعيّ آخر، هو الأب جول فيريست، المهووس بالتّصنيف والذي كان مرشِداً في الذّوقِ والتكوينِ الأدبيّ، حين كنّا في صفِّ البلاغة، وهو:

«إننا لا نطلقُ تسميةَ الأعمال الأدبيّة على كافّة المؤلّفات التي يبدعُها الإنسانُ بواسطةِ الكلمة والقلم، بل على تلك الأعمال التي تتميّزُ وحدَها بقوّةِ الفكر، وتنظيمِ الأفكارِ، وبحركةِ العاطفة، وأناقةِ التعبير الكلاميّ»[1].

ثمة تقدّم، في هذا التّعريف، قياساً إلى التّعريفِ السابق، بقدر ما يُشار فيه إلى الأدب، من خلال سلسلةٍ من الصّفاتِ الضّروريةِ بعدّه مشكلةَ تعبير.

أما جاك جوب، وهو منتجٌ آخر لكتابٍ وجيز؛ فقد أدخَل في الأدب: «الأعمالَ التي يكمن غرضُها الجوهريُّ في البحث عن الحقيقة. ولكن جمالَ الأشكالِ يُضفي فيها سحراً خاصاً على ذلك البحث»[2].

إن معارضةَ «السّحرِ الخاص» سحرِ الأشكال بالبحث عن حقيقة «معينة» هي حقيقةٌ جوهريةٌ معناها جعلُ الأدب مقتصراً على أشياءَ يسيرةٍ. إنه تعريفٌ مفرِّقٌ وثنائيٌّ.

وأخيراً، ولأنّه قد آن الأوانُ لننتهي من تقصّي الكتبِ الوجيزة، فإن «نظريّةَ الأدب» الشهيرةَ لرينيه فيليك، وأوستن فارن[3]، تعلمنا أن الأدبَ يشكلُ فنّاً من فنون الخيال.

إن فنَّ الأدب، أي أدب الخيال، هو ذلك الذي يستخدمُ اللّغةَ «استخداماً خاصاً»؛ فاللّغةُ الأدبيّةُ «تضمينيّةٌ»، خلافاً للّغةِ العلميةِ التي هي لغةٌ

---

(١) - الوجيز في الأدب، باريس، بروج - ديكليه دوبرووير، ١٩٣١ - الطّبعة الثانية، الصفحة: /٢/.

(٢) - الوجيز في الأدب الفرنسي، بروكس، طبعة دو بوويك، ١٩٥٠، الصفحة: /٢٦/.

(٣) - نظرية الأدب، نيويورك، الطّبعة الثالثة، هاركور، بريس أندوورلد، ١٩٦٢، الترجمة الفرنسية، النظرية الأدبية، باريس، سوي، ١٩٧١.

تـعيـينيّة؛ فلا وجودَ للأدب، من غير وجودِ جماليّةٍ يشهدُ عليها الأسلوبُ، ورؤيةِ الكاتب، ولكنّ الأهمَّ من ذلك أيضـاً هـو أن الـدّالَّ يحيـلُ إلـى عـالـمٍ وهميّ، وخيـاليّ» (الصفـحة: ٣٥)، فمن يقلْ أدب، يقل، بالنتيجة «تخييل»، و«ابتكار» و«خيال» و«نظام أسطوريّ».

ينتج عن ذلك أن العملَ الأدبيّ ليس شيئًا بسيطًا، بل هو، على الأصحّ، كلٌّ مركّبٌ للغاية»، وهو يخضعُ لمبدأ للتّنضيد، متعدّدِ المعاني، ومتعدّدِ العلاقات. (الصفحة: ٣٨).

أمـا الكتّابَ فـيعـرفـون بلاشكّ على نحوٍ أفـضل مما يعـرفُه المنظّرون عـمـا يتكلّمون، لأنّ الأدبَ شيءٌ يمارسونه، ويعرفون مداخلَه ومخارجَه.

فما إن يُكتَب عملهُم حتى ينفصلَ هذا العملُ عن مؤلّفه، ولا يملكُ إلاّ أن يقدّم معنًى، أو معاني متعدّدة، من خلال النسبيّةِ التاريخية للقرّاء الآتين من كلّ حدبٍ وصوب. إن القراءةَ هي التي تؤسّسُ العمَلَ، وهي التي تحيي وحدها هذه الكتلةَ المكوّنةَ من حروفٍ مطبوعة، والتي تحاصرُها نظرةُ مشاركةٍ أو انفصال، نظرة تواصلٍ أو معرفة. كان مالارميه يرى في الكاتب «بهلوانًا» مرهَفَ العقل، ويرى فيه فاليري مختالاً، ويرى فيه دوبوس روحًا تعرضُ نفسها للآخرين، من خلال الجمال، ويرى فيه جورج بوليه ذاتيةً مفتوحة. وبالنسبة للأوّل منهم، «لقد خلُقِ العالم لكي يؤدّي إلى كتابٍ جميل». ويرى الثّاني في الأدب«فنَّ التّلاعب بروحِ الآخرين»، ويظنّ الثالثُ «أنّ الأدبَ لقاءٌ بين روحين» وأن «وظيفتَه المركزيةَ هي إخصابُ كياننا»، وهناك تعريفاتٌ للأدب بقدر ما هناك كتّاب عظماء، وتوضحُ هذه التّعريفاتُ إما المشروعَ المتّصلَ بالوجدان، وإمّا المشكلاتِ الشّكلية، وصعوبة بناءِ تيارٍ داخلي يبحث عن تعبيرٍ مثاليّ له.

يبدو لي أمراً جوهريـّاً، والحالةُ هذه، أن نسلّم بأن الأدبَ ينبغي أن يكشفَ في آنٍ واحد، عن الوجدانِ البشريّ، وعن التجربةِ الفردية، وعن ولادة التعبيرِ الطّويلة والعسيرة، لكي يكون له وجودٌ حقيقي؛ فمن ناحيةٍ، هناك دومًا ذاتيةٌ تحاولُ أن تصلَ إلى تقعيدِ الصّياغة، ومن ناحيةٍ أخرى، هناك أشكالٌ لن تتمكّن أبداً من أن تبلغَ الموضوعيةَ، لأنّها على درجةٍ من الغنى بحيثُ يظلُّ المعنى فيها مفتوحًا، وقد طغت عليه كثافةُ ذلك الغنى. إن وحدانيةَ المعنى الأثيرةَ على النُّقّاد المعنيين بالتّاريخ أو الوضعيّين خداعٌ، واستحالة. وتتمُّ المحافظةُ على الجوهر، في العملِ الأدبيّ إذا، ماشهدنا ربطًا بين جهدِ الإبداع للأنا الشخصيّة، والبحث عن الجمال بحيث يتوصّلان إلى الاندماج عن طريقِ الكلمات؛ فالأدبُ، بالمعنى الجمالي، هو حقًّا فنٌّ للتركيزِ الأقصى، وهو في وظيفته الأخلص، مربي البشرية بامتياز، كما أحسن فيني التعبيرَ عنه في قصيدته:

«منزل الراعي».

أيهـا الشّعـرُ، أيهـا الكنزُ! يا لؤلؤةَ الفكر!
إن صَخَب القلبِ مثله مثل صخب البحر
لا يمكنه أن يمنع رداءَك المتدرّجَ الألوان
من أن يجمعَ الألوانَ التي لا بدّ أن تكوّنك
ولكن، ما إن يراك العاميٌّ ساطعًا على جبينٍ ذكوريّ
حتى يضطربَ، من جرّاء ضوئك الخفيّ والشّاحب،
ويأخذ بالتجديف، وقد تملّكه الرُّعب.

«العامّي المرتعب» قد يكون ذلك المثقفَ الفاوستّي في الوقت الحاضر الذي يرفضُ أن يرى في الأدب ما هو عليه، شهادةً على الإنسان، وعلى قدرةِ الإبداع لديه. أما «تجديف»ـهُ، فهو مشروعُ تدميرِ الأدب على يدِ أولئك الذين يرفضون نورَ الكلمات لصالحِ معرفةٍ لن يجدوها قط إلاّ على سطحِ الكلمات، معزولة عن منبعها.

وحين يقول لنا بارت إن «الأدبَ فعاليةٌ حشوية» و«مدونّة يُطلبُ حلُّ رموزها» و«كتابةٌ رديئة مقصودة». وحين يعجز كتّابُ تِل كِلْ عن أن يخرجوا عن خطتهم اللاّجمالية والإجرائية لكي يسخّروا أسمى فعاليةٍ من فعاليات الفكرِ لإرساءِ الاضطهادِ المذهبيّ، فهم ينكرون النواةَ التي لا تتحوّل، نواةَ الأدبيّ، واتحادَ القول بالجمال، والكشفَ الذي يمكن لإنسانٍ أن يقدّمه عن رؤيته الشّخصيّة حصراً للعالم، ومفهوم اللّذة. فهل غيابُ المعنى ممكن؟

إن جان تورتيل البعيدَ عن أن يكون ماضوياً، يؤكدُ أن الأدبَ يكون موجوداً. «بدءاً من اللّحظةِ التي تصلُ فيها صفةُ الحضورِ إلى درجةٍ تستمرُّ فيها دلالةُ النصّ، ونتيجةً لذلك، فهي تتبدّلُ في الزمّن، ما إن يصبحَ بإمكاننا أن نُطالبَ النّصَّ بأن يُفضي إلى حاضرٍ هو ليس منه».

إن الأدبَ إعلانٌ وصمتٌ في آنٍ واحد، «إنّه الحدُّ الأقصى من فائضِ الكلام، وأكبرُ فائضٍ ممكن للمدلول عن الدّالّ. وكما يكتبُ سيرج دوبرفسكي: «هو طغيانٌ لامتناهٍ للتعبيرِ الضّمنيّ على المنطوقِ الظاهر. إنه كنزٌ معروضٌ على النّاس، وهو، أكثر من ذلك أيضاً كنزٌ لا ينضبُ، تتركّزُ فيه كليَّةُ الإنسان. وبئساً لأولئك الذين يكتفون بأن يروا فيه نظامَ إنتاجٍ، وحسب. إن الكتابةَ من أجلِ تدميرِ الأدب هي كتابةٌ للأدبِ كذلك.

إننا ندعُ الاهتمامَ بإغلاقِ هذا الجدل، الذي سيظلُّ مفتوحًا ما دام هناك أناسٌ يفكّرون، ويحيون، ويُبدعون، إننا ندعه لبيير كولوسوفسكي، واللّه يعلمُ إن كان كاتبًا منفتحًا على محاولاتِ التفسيرِ الحديثة، وإن كان شارحًا لا يُضاهى:

«حين استنفَدَ الإنسانُ كلّ شيء، لم يعدْ قادرًا على تجربةِ أيّ شيء، لكي يجدَ لنفسه مسوّغًا يُساندُ حياته؛ فقد بقي الكلامُ، فإن كان الهدفُ أن يقولَ ذلك لنفسه، أو ليقولَه «لمن» هو ليس مُساويًا للإنسان، بل أعلى منه، وخارجَ ذاته، إن لم يكن حميمًا له مثل كلامِ الاعتراف، فإن تردادَه بينه وبين نفسه، لاستنفاده وإخفاقه، معناه تأجيلُ انتحاره؛ أما توجُّهُهُ، على العكس من ذلك، إلى «الذي» يسمعُ، ولسوف يسمعُ على نحوٍ أفضل، حين يكون قد درأَ الإخفاقَ، فمعناه أنّه يصلّي»(١).

فإما أن يكون الأدبُ من الإنسان، ومن أجل الإنسان، أو لايكون.

---

(١) - أورده مارسيل لوبيه، في«أدب زمننا» المجموعة رقم/ ٣/ باريس، كاستيرمان، ١٩٦٨، الصفحة: / ١٣١/ .

٢ - هل علمُ الأدب ممكن؟

لعلّ أكبر خطأ للعلمويّة، وأسوأ نقصٍ فيها كان يكمنُ في أنّها لاتتساءلُ قطّ عما يؤولُ إليه، وكيف ينحطُّ، ليس العلم، بل حقيقةٌ علميةٌ معينة، حين تُلقّن هذه الحقيقةُ كائناتٍ لا تُسهِم بأيةِ صورةٍ، في الانصرافِ إلى العلم، أو في الفتحِ العلمي»[(١)].

غابرييل مارسيل

شهدَ منتصفُ القرنِ التّاسعِ عشر جيلاً من المثقّفين، ورجالِ الأدب الذين كانوا يظنّون، وهم يكرّسون أنفسهم للأدب، أنهم يمارسون نشاطًا علميًا، لأنّهم يستخدمون بصورةٍ لامعةٍ مبادئَ السّببيّةِ والجبرية.

وقد تلا هذا الجيلَ الوضعيَّ جيلٌ تكوّن على يدِ البرغسونية، ثم جيلُ النزعةِ الإنسانيّة المأسوية، جيل الوجوديّة، وأخيراً الجيلُ الذي تكوّن على يد البنيويّة.

ما إن غدت العلومُ إنسانيةً حتى أخذ مفهومُ العلمِ يتطوّرُ باتجاهِ مستوياتٍ للمعرفةِ متناقصةٍ في قدرتِها على الإقناع؛ فعلمُ الاجتماع وعلمُ النّفس، والتحليلُ النفسي، والألسنيةُ، وعلمُ السّيمياء قد أصبحت علومًا؛ فكيف كان يمكنُ للأدب أن يصمدَ أمام حركةٍ تضغطُ إلى تلك الدّرجةِ للتوجُّه نحو معرفةٍ يزدادُ البحثُ عنها، وأن يقبعَ في حيزٍ منيعٍ على النّظرةِ العلمية. وقد أطلق ميشيل دراغو ميريسكو هجومًا وضعيًا منذ عام ١٩٢٨، ونشر كتابه حول «علم الأدب»[(٢)]. ولكن قلّ ما كان له مستقبل.

---

(١) - الناس ضد الإنساني، باريس، فيار، / ١٩٥١/.

(٢) - باريس، غامبير، ١٩٢٨ - ١٩٢٩.

استؤنفت محاولةُ إنشاءِ علمٍ للأدب، منذ خمسة عشر عاماً فقط، من خلال أعمال بارت، وتودورف، وجوليا كريستيفا، وجيرار جونيت، وكلود بريمون، وعددٌ آخر غيرهم. وقد انفتح للبحث حقلان للدّراسة: السّيمياء، والمذهب الشعري. وكان الأدبُ وحدَه يقاومُ «القطيعةَ العلومية» التي كان يتلمّضُ بها، على إثرِ الحزقِ الذي قام به بارت، كلٌّ أولئك الذين انطلقوا للهجومِ على الحصنُ الأخيرِ الذي لايزالُ بوسعِ الذّاتيةِ الإنسانيةِ أن تلجأ إليه، وهذا الحصنُ هو الأدبُ الذي يُفهمُ على أنه حدثٌ نفسيٌّ، وعالمٌ أسطوريٌّ، وخياليٌّ. ولسوف يبذلون كلَّ جهودهم لتدميرهِ باسم العلم.

ولنُفهمْ جيداً، فنحن لانُنكرِ إمكانَ أن يحاولَ العلمُ الوصولَ إلى درجةٍ معيَّنةٍ من الموضوعية في دراسةِ الأدب، وفي النّقد، ولكن الذي نؤكّدُ عليه بقوّةٍ هو أن الموضوعيّةَ التي نصلُ إليها تقعُ في مستوى «لا أهميةَ له» غالباً، وهو لا يقدرُ، بأيةِ حالٍ أن يتناولَ الواقعةَ الأدبيةَ في تعقُّدها، إلاّ لأنّنا نظنُّ أن الأدبَ، من حيثُ كيانُهُ ذاتُه يفْلتُ دوماً من متناولِ العلم». فما من معرفةٍ يمكنُها أن تُدخلنا إلى «قلب»الأدبِ نفسه[١]، إذا كانت معرفةً فحسب»، كما كان يرى شارل دوبوس؛ فما من علمٍ ممكنٍ بالمعنى الحقيقيّ للكلمة، إلاّ لما هو شاملٌ. والحال، إن الأدبَ يرتبطُ بما هو فرديّ، وحسب قول بيغي، فإن العملَ الأدبيّ هو «عمليةٌ تجري لمرةٍ واحدة». ولا يمكن أن يُبدأ به من جديد، ولا أن يُعادَ بناؤه حسبَ قواعدَ لاتتغيّر، هي بمثابةِ معايير صالحة وحدها للتحقُّق من الفرضيّة[٢]. وكما أثبت

---

(١) – مقاربات، السلسلة السّابعة، باريس، كوريّا، ١٩٣٧، الصفحة: ٣٢٥.

(٢) – «إن التواصلَ مع الموضوع، والارتباط به هو الذي يمنح المعرفة الشعرية، وعلى العكس، فإن المعرفة العلمية تفترض الابتعادَ، والانفصالَ عن الموضوع. إن العلاقة الشعرية بالطبيعة هي صلةُ تكاملٍ معها، والعلاقة العلمية علاقةٌ مجابهة معها؛ فالمعرفة العلمية تعرف الموضوع بواسطة فعلِ تواصل، ولايمكن أن يؤول إلى عناصر أوّلية؛ فالعالِمُ يعرفُ الموضوع بفعل النفاذ إليه، وهو النفاذ الذي يمكن لخطواته أن تتفكك بالتحليل»، هكذا يكتب بكثير من الحق كارل ستيرن في كتابه: «رفض المرأة» مونريال، طبعات H.M.H، ١٩٦٥ – الصفحة: / ٧٧/.

ليفي-ستروس، فإن الإخضاع الوحيد الممكن سيجري على مستوى القوانين الفيزيائية - الرياضية، والعلوم الطّبيعيّة.

يعطينا العلمُ حقيقيةً قابلةً للفهم على شكلٍ قابلٍ للحساب الكمّي والقياسيّ، والوزنّي والتجريبي، في حين أن الفنَّ عملُ فنّانٍ معيّن، ومبدعٌ يقتحمُ خطَرَ «الخطيئة التي يحاسَبُ على ارتكابه إياها إلى الأبد»، الخطيئة الوحيدة، والتي لايحلُّ شيٌ محلّها، ولا يُستبدَلُ بها شيء، والتي يُدافعُ بيغي عن تمامها.

يظنّ رولان بارت، أو لقد ظنّ، على الأصحّ أنه ينبغي لعلمِ الأدب أن يثابرُ على البحث عن تعدُّد الدّلالات، أي على تعدُّد المعاني، والحال، فإن هذا البحثَ المشروعَ بحدِّ ذاته يؤمِّنُ انتصارَ الذّاتيات المتناقضةَ أشدَّ التناقض: إن مورون يعارضُ غولدمان الذي يعارضُهُ ريكاردو، والذي بدوره يدحضُهُ جان - بيير فاي، وهكذا دواليك. إن مجلّةَ «النّقد الجديد» تنفصلُ جذريًّا عن مجلاّت: تِل كِلْ وسينيتك ودفاتر السّينما.

إن العلمَ هو الميدانُ الجليديّ لبراءة الوقائع، والأدبَ هو الميدانُ الذي لاينضبُ للظّواهرِ الدّاخلية والعاطفية؛ فدراستُهما بواسطة المنهج نفسه معناه الجهلُ بالهوّةِ التي تفصلُ بينهما، والتي نجملُها كمايلي، مستعينين بباسكال وبيغي:

العلم	الأدب
حدثٌ ماديٌ	حدثٌ نفسيّ وإنساني
خارجٌ عن الإنسان بعدّه وجدانـًا.	داخليّ وروحيّ
له امتدادٌ مكاني	لا امتدادَ له، ولكنه مستمرٌ (قابلٌ للاستمرار) زمانيًا
تحدّدُه قوانينُ معينة	حدثٌ روحيّ ولغوي، ولكنه يُفلتُ من الجمودِ العقائدي.
كميّ	نوعيٌ حسب سلّم للدرّجات.
قابلٌ للتجديد بلا نهاية	احتماليّ في جوهره.
خاضعٌ لسببيةٍ مطلقة	خاضعٌ لإرادتنا، لحريتنا، ولقصديّتنا.
حدثٌ مبني على مفهومِ التكرار	حدثٌ فريد (عمليةٌ تجري لمرةٍ واحدة.
وخاضعٌ للكمية	نابع من الكيان.

يعتقدُ جيرار جونيت أنه يتخطّى الصّعوبةَ حين يؤكّدُ أن «الإنتاجَ الأدبيّ» هو كلامٌ بالمعنى السّوسيريّ للكلمة، وهو سلسلةٌ من الأفعال الفرديّة المستقلّة جزئيًا، وغير المتوقعة، غير أن «استهلاكَ» المجتمع للأدب هو «لغةٌ»، أي أنّه مجموعٌ تنزعُ عناصرهُ إلى الانتظام في نظامٍ متماسك، أيًّا كان عددُ هذه العناصر وطبيعتها[1]. هذا جيّدٌ جدًا، غير أنّ المزعجَ هو أن المستهلك ينبغي أن يكون متمكّنًا من معرفة عدّةِ لغات، وأن هذا التعريفَ مفرّقٌ وثُنائيٌّ، هذه المرّة أيضًا، وهو لا يُحيطُ بوحدةِ الظّاهرةِ الأدبيّة بشكلها الإجمالي.

إن الأمرَ المؤكّد اليوم، بالنسبة لأيّ إنسان من أهلِ العلم يُراعي الإشكاليّةَ العلميةَ، هو أنّ العلمَ يتقدّمُ بصورةٍ مستمرّةٍ لا ترتدُّ إلى الوراء، عن طريق الاستنباط. إنه يضعُ قوانينَ تؤكّدُ على التجريبِ وتراقبُه.

إن فرضيةً ما تصبحُ يقينًا إلى أن يأتي ذلك اليومُ الذي تبرزُ فيه فرضيّةٌ جديدةٌ في الأفق؛ فحقيقةُ اليومِ قد تغدو أحيانًا خطأً في الغد. وهذا ما معناه أنه حتى النظريّات العلمية تتطوّرُ بفضلِ فكرةِ التقدّم اللاّنهائي، من حقيقةٍ إلى صيرورةٍ، ويُعاد بحثُها باستمرار.

أما في الفنّ، وفي الأدب، فلا مثيلَ لذلك، والعملُ الأدبيُّ الصّالحُ لا يدمّرُ العملَ الذي سبقه، والعبقريةُ الجديدة لا تُلغي عبقريةً أخرى، مهما تكن أقوالُ بعضُ أنصار تِل كِلْ في ذلك- وتلك فكرةٌ تلحُّ كثيراً على جان ريكاردو.

ومن جهةٍ أخرى، فإن مارسيل جوهاندو يذكرنا في كتابه «التّسبيحة» بأن هناك عبقريتين أو ثلاث في كلّ قرنٍ، أما الباقي فيبتلعهُ الزّمنُ، ويلحقُ بنفاياتِ التاريخ.

ولئن كان غاليليه قد أحدَثَ ثورةً خلعت بطليموس عن عرشه، ولئن دحض باستور سابقيه الذين كانوا يدافعون عن التّوالدِ العفويّ؛ فليس صحيحًا أن نقول إن

(١)- البنيوية والنّقد الأدبي، في «لارك»، العدد: ٢٦، ١٩٦٥، الصّفحة: /٤٢/.

أرسطو قد ألغى أفلاطون، وسان توما ألغى أرسطو، وبروست قد ألغى بلزاك، وبيكاسّو قد ألغى فيلاسكيز، وفاليري قد ألغى ماليرب، وأن فيليب سولير الذي ألّف «أعداد» قد ألغى فيليب سولير الذي كتب «عزلة غريبة».

إن بروست هو الذي يقولُ لنا، مرّةً أخرى أيضًا، أشياءَ جوهرية: «ليس هناك مدرّبٌ، ورائدٌ في الفنّ (بالمعنى العلميّ على الأقلّ)؛ فكلُّ شيء كامنٌ في الفرد، وكلُّ فردٍ يبدأ من جديد، ولحسابه، محاولتَه الفنيّة أو الأدبيّة؛ ولا تُشكّل أعمالُ السّابقين، كما في العلمِ، حقيقةً مكتسبةً يُفيدُ منها اللاّحقون، ويتعيّنُ على الكاتبِ العبقريّ اليوم أن يصنعَ كلَّ شيء، وهو ليس في ذلك متقدّمًا على هوميروس[1] إلى حدٍّ كبير».

هل يمكننا أن نشدّدَ أفضلَ من ذلك على طابعِ التفرُّدِ في العمل الأدبي الذي يتعذّر وجودُ بديلٍ له، وعلى العزلةِ الرائعة للإنسانِ المبدع الذي لا يصنعُ عملاً أدبيًّا بل «يلدهُ»، مدفوعًا بشعورٍ بالضّرورةِ لا يمكن كبحهُ، ويُدخِل فيه في آنٍ واحدٍ ما هو حيويّ، وما هو واعٍ، وما هو غير واعٍ، وما هو عاطفيّ، وانفعاليّ، وعقلانيّ. إن العملَ الأدبيّ يبقى، برغم الباحثين في العلم، ونظريّي منظومات الإنتاج الأدبي، ثمرةَ شخصٍ حرٍّ ومسؤول، وليس نتاجًا ضروريًا، بل النّهايةَ العجيبةَ التي يصلُ إليها وجدانٌ معيّن: «كان يمكن لُهوميروس وحده أن يكتبَ «الإلياذة» كما يلاحظُ إيفون بيلافال، وكان يمكن لُشخصٍ آخر غير نيوتن أن يكتشف قوانينَ الجاذبية»[2]، فالعملُ الفنيّ إذن لا يمكنُ التنبّؤ به، فهو فريدٌ من نوعه.

ليغفرْ لنا العلميّون كونَ عدد من رجال الأدب يعدّون أنفسهم علميين، فيقدّمون إيضاحات تختزلُ الأعمالَ الأدبيةَ، ولكنها ليست شاملةً أبدًا. فليرجعوا إلى مخابرهم، وأمامَ مجاهرهم، ومعوجّاتهم؛ فمجاهرُنا مضلّلةٌ، ولا تلتقطُ إلاّ شذراتٍ من الموضوعيةِ التي تدخلُ في نطاقِ النّواظم الآليّةَ أكثر مما تدخلُ في نطاقِ

(١)- ضدّ سانت- بوف، باريس، غاليّمار، أفكار، الصفحة: ١٥٤.

(٢)- قصائدُ اليوم، باريس، غاليّمار، ١٩٦٤، الصفحة: /٢٠٢/.

الذّاتيـة النّقـدية . إن النّاحيـةَ العلميـةَ في الأدبِ هي إحـصـاءُ مـفـردات كـاتبٍ مـعين، والكشوفُ الأسلوبية، والبحثُ الخاصُّ بالمراجع، وتحقيقُ النُّصوص، وتطبيقاتُ فقه اللّغة، والنَّقدُ الخارجي، والنَّقدُ الإسناديّ، وتكوينُ الأعمال، وتأثيرُها (وهذا نقدٌ قد غدا أقلَّ يقينًا).

ما إن ترغب في الولوج إلى عملٍ أدبيّ حتى يفقد العلمُ حقوقه، لأنّه يرفضُ توحُّدَ وجدانين واندماجهما. إنه يبعدُنا عن العمل، لأنّه مبنيٌّ على النّظرةِ الفاصلة، وعلى الحيادِ المطلق.

«كتب جان أونيموس أنه يتعيّنُ على الكتابةِ العلميةِ أن تحترسَ احتراسًا صارمًا من أحكامِ القيمةِ، ومن ضروبِ التدخُّلِ غير المحقّ للذّوق. إنها تسعى إلى أن توحِّد بين العملِ وآلياته، ووظائفه، أي أنّها تصدرُ عن محاكمةٍ تقانية. إن المذهبيّةَ التي تحرّكها مذهبيةٌ عملياتية. أي أن العملَ يتبدّى لها مرادفًا لمجملِ العمليات التي أنتجتها ... ولا يجري السّعيُ هنا إلى تملُّك العمل، بل على العكس تمامًا. فحين يعمدُ الباحثُ إلى إبعاده عنه تتوفر له الفرصةُ لتفسيره. وهذا التفسيرُ ينفي الامتلاكَ الشخصيّ، وتضيعُ تجربةُ العمل في المعرفةِ التي تتكوّن لديه عنه، كالصّوت في فهم تراكيبه ... إن النّقد العلمي حاليًا عاجزٌ عن أن يردمَ الهوّة بين الإبداعِ والمعرفةِ (بين الفنِّ والعلم، وبين الأسطورةِ والمفهوم) [1].

ليس ممكنًا أن يُقال أفضل من هذا الكلام. إن مستقبلَ النّقد ليس على طريقِ علمٍ للأدب، بل على طريقِ قراءةٍ حقيقيةٍ تتضمّنُ الكيانَ بكامله، وتتضمّنُ إثباتَ القيمة، وترمي التقريرية جانبًا بعدّها غير نافعةٍ، كما ترمي المذهبيةُ المستترة في كلّ قراءةٍ تزعم أنّها قادرةٌ على بلوغِ المعرفةِ الإيجابية، والطّابع العلمي.

---

(١)- «القراءة والنّقد» في كتاب: «أفكار وأبحاث من النقد الجديد»، حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية في نيس، العدد ٨٠، باريس، الآداب الجميلة، ١٩٦٩، الصفحات/ ٨- ٩/ .

أما النّقد، بدوره، فسوف يكون متّصفًا بالشّموليّة أو لايكون، وبهذا يوشكُ على أن يكونَ ذاتيًا، غير أنه يتعيّنُ عليه أن يقرَّ، من غير حياءٍ زائفٍ، بأنه ليس بمقدورِ أيِّ علمٍ أن يفصَحَ بصورةٍ مقبولةٍ عن خفايا الكلامِ الإنساني؛ فليس هناك نقدٌ من دون فلسفةٍ للأدب، كما أنّه ليس هناك نقدٌ أدبيٌ، إذا بنى نفسه على أن يكون حبيسًا لنظريةٍ معينةٍ، ناقصة أبدًا. إن فكَّ رموزِ الدّوال ليس أكثر من لعبةِ شعوذةٍ تبتغي تجاهُلَ ما هو جوهريّ، ولسوف يتفوّق أبدًا التفكيرُ في الخطابِ الإنسانيِّ على الاكتشافات الجزئيةِ والمتحيّزة، والتي يمكنُ أن ينشئَها علمٌ للأدب.

لا بدّ من الاختيارِ بين نقدٍ الكترونيّ، ورياضيّ وسيميائي، وألسُنيّ، مرتبطٍ بنظريةِ المعلوماتيّة، ونقدٍ تأمُّليٍّ خلاّق، ووجوديّ لا ينفصلُ عن فلسفةٍ معينة، ويقرُّ بأوليّةِ الجماليّ، والذّوق، ورؤيةٍ معينةٍ للعالم. إننا بصورةٍ كاملةٍ مع الإنسانِ ضدَّ الآلةِ والمذهبيّاتِ القاهرة، ومع استكشاف الأعماق بدلاً من استكشاف السّطوح، والفضول الأحمق لمعرفة آليّتها؛ فلسنا نعملُ في صنع الآلات!

كان باسكال، من خلال قلقِهِ وصفاءِ ذهنه، قد خَبِر من قبل ما ينطوي عليه تعطّشُ الإنسانِ للمعرفةِ المنفصلةِ من غرورٍ وكبرياء، وقد أدانه فاليري إدانةً لا ترحمُ، فاتّهمه بالتخلّي عن العلمِ ليُحقِّقَ خلاصه. غير أن باسكال، على أيّةِ حال، كان رجلَ علمٍ حقيقيًا، وله موقعُهُ مع غاليليه، عند نقطةِ اتّصالِ تاريخِ العلوم. ومع ذلك، فهو الذي أطلَقَ هذه الشكوى الكاشفَة: «ظننتُ، على أيةِ حال، أنني قد وجدتُ رفاقًا لي في دراسةِ الإنسان، وأن تلكَ هي الدراسةُ الحقيقيةُ الصّالحةُ له. وقد أخطأتُ، فلا يزالُ عددُ الذين يدرسونه أقلّ من عددِ الذين يدرسون الهندسة»(١).

---

(١)- أفكار وكتيّبات، باريس، آشيت، طبعة برونشفيك، ١٩٣٧، الصّفحة: /٣٩٩/

لم تتغير الأمورُ، فإن أصبحت حضارتُنا همجيةً، فلأنَ العلمَ بلاوجدان، ولأنه يتطوّرُ مثلَ آلةٍ جهنّميةٍ بحيث غدا من المتعذّرِ إيقافُها. كانت الفلسفةُ والأدبُ قديمًا يلعبان دورَ حاجزٍ واقٍ، وكانت لا تزالُ لهما قيمةٌ مؤنسنةٌ؛ فهل سيقالُ إن الفلسفاتِ والآدابَ حتى، ستنضمّ، عاجلاً أم آجلاً، إلى أولئك الذين يعجّلون هلاكَنا. إما بإفراغِ الحياةِ من كلّ فضيلةٍ، وإما بتسريعِ الثّورات الطّوباوية باسم العلمِ نفسه. إن الخلاصَ لا يمكنُ أن يأتي إلاّ من عند أولئك الذين يرفضون التدّميرَ الذاتيّ.

أما أنا، فقد اخترتُ. ولا أتردّدُ في الانحيازِ إلى جانبِ أولئك الذين يختارون عظمةَ الإنسانَ ضدّ أولئك الذين يسعون بضراوةٍ لتدميره، لأنهم لايقدرون على احتمالِ صرختهِ الممزّقةِ التي يشهدُ عليها أبدًا العملُ الفنّي.

لا يكونُ الإنسانُ عظيمًا حقًا إلاّ عندما يبدعُ، وحينذاك، إنّما يمنحُ العالمَ معنًى.

باريس– تشرين الأول، ١٩٧٠

مونريال، ٩شباط، ١٩٧٣

الكتب التي رجعنا إليها

ألان- فورنييه، مولن الطويل (لوغران - مولن)، باريس، إميل- بول، ١٩١٣ .

ألان فورنييه وريفيير(ج)، مراسلات، ١٩٠٤- ١٩١٤، باريس، غاليمار، ٤ مجلّدات، ١٩٢٦- ١٩٢٨ ألبيريس(ر. م)، تاريخ الرواية الحديثة، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٦٢ .

- تحوّلات الرواية، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٦٦ .

- الأدب في أفق عام ٢٠٠٠، ألبان ميشيل، ١٩٧٤ .

ألتوسّير، (ل.) . قراءة رأس المال، باريس، ماسبيرو، ١٩٦٩ .

أراغون، (ل.)- فلاح باريس، باريس، غاليمار، ١٩٢٦ .

- ديانا الفرنسية، باريس، سيغر، ١٩٤٥ .

أرشامبو (ب)، مرافعة من أجل القلق، باريس، سبيس، ١٩٣١ .

أرلان (م)، أبحاث نقديّة، باريس، غاليمار، ١٩٣١

أرون(ر) : أفيون المثقفين، باريس، غاليمار، أفكار، ١٩٦٨ .

أرتو(أ)، مقياس الأعصاب، مرسيليا، ١٩٢٧ .

- سرّة ظلال الشّعور، باريس، غاليمار، ١٩٦٨ .

- مراسلات مع جاك ريفيير، باريس، غاليمار، ١٩٢٧ .

بارّير(ج . ب)- علاج الرّواية بإفقارها، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٦٤ .

- فكرة الذّوق من باسكال إلى فاليري، كليغشيك، ١٩٧٢ .

بارت (و .)، الكتابة في الدرجة صفر، باريس، سوي، ١٩٥٣ .

- ميشليه، كما يرى نفسه، باريس، سوي، ١٩٥٤ .

- ميثولوجيات (أساطير)، باريس، سويْ، ١٩٦٣ .

- حول راسين، باريس، سوي، ١٩٦٣ .

- أبحاث نقدية، باريس، سويْ، ١٩٦٤ .

- النقد والصّدق، باريس، سويْ، ١٩٦١

- نظام الدُّرْجة، باريس، سويْ، ١٩٦٧ .

- مبادئ السّيمياء(علم الإشارات)، التواصلات، العدد ٤، ١٩٦٥ .

- s/z، باريس، سوي، ١٩٧٠ .

- ساد ولويولاّ وفوربيه، باريس، سويْ، ١٩٧١ .

- متعة النصّ، باريس، سوي، ١٩٧٣ .

باتاي (ج .)- رئيس الدير . ك، باريس، طبعات منتصف الليل، ١٩٥٠

- الأدب والشرّ، باريس، غاليّمار، ١٩٥٧ .

- المستحيل، طبعات منتصف الليل، ١٩٦٢ .

- مجمل العناوين غير اللاّهوتية، القسم ١و٢، المجلدات- ٥و٦ من الأعمال الكاملة . غاليمار، ١٩٧٣ .

بودلير (ش)- الأعمال الكاملة، باريس، لابلياد، غاليّمار، ١٩٦١ .

بازان (هـ)- أفعى في قبضة اليد، باريس، غراسيّه، ١٩٤٨ .

بيكيت (س)- مولويْ، باريس، طبعات منتصف الليل، ١٩٥١ .
- مالون يموت باريس، طبعات منتصف الليل، ١٩٥١ .
- المتعذّر تسميته باريس، طبعات منتصف الليل، ١٩٥٣ .
- كيف هو، باريس، طبعات منتصف الليل، ١٩٦١ .
بيـغـان (أ) الروح الرومنسيـة والحلم، باريس، جـوزيه كـورتي، ١٩٣٧ . مـوسيـقى الحضور، دفاتر الرّون، ١٩٥٧ .
بيغبيدير (م)، ضد مونود، باريس، غراسيّه، ١٩٧٢ .
بيلافال (ي)، قصائد اليوم، باريس، غاليمار، ١٩٦٣ .
بيندا (ج)، بيلفيغور، باريس، ١٩٤٧ .
- فرنسا البيزنطية، أو انتصار الأدب الصّرف، باريس، غاليمار، ١٩٦٦ .
بينفينيست (إ)، مشكلات الألسنية العامة، باريس، غاليمار، ١٩٦٦ .
برن- جوفروا، حضور فاليري، باريس، بلون، ١٩٤٤ .
بيرج (أ)، روح الأدب الحديث، باريس، بيرآن، ١٩٣٠ .
بلانشو(م)- نصيب النار، باريس، غاليمار، ١٩٤٩ .
- الفضاء الأدبي، باريس، غاليمار، ١٩٥٥ .
- الكتاب الآتي، باريس، غاليمار، ١٩٥٩ .
- الحديث اللانهائي، باريس، غاليمار، ١٩٦٩ .
بلوندان (أ)، أوروبا المتسكّعة، باريس، لاتابل روند (المائدة المستديرة)، ١٩٤٩ .
- أطفال الرحمة، باريس، لاتابل روند، ١٩٥٩ .
- قردٌ في الشّتاء، باريس، لاتابل روند، ١٩٥٩ .
- السّيد قديمًا، أو مدرسة المساء، باريس، ١٩٧٠ .

بورجيه (ب)، المرحلة، باريس، بلون، ١٩٠٢ .

بريمون (هـ)، الشعر الصرف، باريس، غراسّيه، ١٩٢٦ .

بريتون (أ) وسوبّو (ف)، الحقول المغناطيسية، باريس، ١٩٢١ .

– بيانات السّوريالية، باريس، النادي الفرنسي للكتاب، ١٩٥٥ .

– الخطى التائهة، باريس، ١٩٢٤ .

– انبلاج الصّباح، باريس، غاليّمار، أفكار، ١٩٧٠ .

بروكبيرغر (ر. ل.) العالم المقلوب، باريس، طبعة دوسّير، ١٩٧١ .

بوتور (م)، التحوير، باريس، غاليّمار، ١٩٥٧ .

– درجات، باريس، غاليّمار، ١٩٦٠ .

– المتحرك، باريس، غاليّمار، ١٩٦٢ .

– الشبكة الهوائية، باريس، غاليّمار، ١٩٦٢ .

– ٦٨١٠٠٠٠ ليتراً من الماء في الثانية، باريس، غاليمار، ١٩٦٥ .

كايوا (ر.) – دجل الشعر، باريس، غاليّمار، ١٩٦٥ .

– فن الشعر، باريس، غاليّمار، ١٩٦٥ .

– قدرات الرواية، باريس، غاليّمار، طبعة ساجيتير، ١٩٤٢ .

– مقاربات الخيال، باريس، غاليّمار، ١٩٧٤ .

كامو (أ)، مسرح، قصص قصيرة، قصص طويلة، باريس، لابلياد، غاليّمار ١٩٦٢ .

– أبحاث، باريس، لابلياد، ١٩٦٤ .

سيرفانتس، دون كيشوت، باريس، كلاسيك غارنييه .

سيسبرون (ج)، بسطاء باريس، باريس، لافوّن، ١٩٤٨ .

- سجننا مملكة، باريس، لافوّن، ١٩٤٨ .

- القدّيسون يذهبون إلى الجحيم، باريس، لافوّن، ١٩٥٢ .

- كلاب تائهة من غير طوق، باريس، لافون، ١٩٥٤ .

شاريير (هـ)، بابيّون، باريس، كتاب الجيب.

شاردون (ج)، كلير، باريس، بيوّ، ١٩٦٨ .

- قصيدة العرس، باريس، ستوك، ١٩٢١

شومسكي(ن) - اللغة والفكر، باريس، ستوك، ١٩٢١ .

- الألسنية الديكارتية، باريس، سوي، ١٩٦٩ .

- أمريكا ومثقفوها الجدد، باريس، سوي، ١٩٦٩ .

سيوران (ا. م)، دراسة موجزة عن التفكك، باريس، غاليمار، أفكار.

- فاليري بمواجهة معبوديه، طبعات ليرن، ١٩٧٠ .

كوهن (ج)، بنية اللغة الشعرية، باريس، فلاماريون، ١٩٦٦ .

كولان (ف)، موريس بلانشو ومسألة الكتابة، باريس، غاليمار، ١٩٧١ .

كونستان (ب)، أدولف، باريس، غارنييه، ١٩٥٥ .

كوكيه (ج. ك) - السّيمياء الأدبية، باريس مام، ١٩٧٣ .

كريمان (ر.) - الصبّاحات البنيويّة، باريس، لافون، ١٩٦٩ .

كريمو (ب) - القلق وإعادة البناء، باريس، كوريّا، ١٩٣١ .

كيرتيوس (ا. ر.):

- Die Literarischen Wegbereiter Des Neuens Frankreich, Postdam, 1923.

- بحث عن فرنسا، باريس، غراسيه، ١٩٣٢ .

- Die Franzoesische Kultur Eine Einfuhring Stuttgart,1930.

دانييل - روبز: العالم من غير روح، باريس، بلون، ١٩٣٢ .

- قلقنا، باريس، بيرآن، ١٩٢٧ .

ديكنز: الآمال الكبرى (Great Expectations)، لندن، ١٨٦١ .

دييغيز (م. دو)، الكاتب ولغته، باريس، غاليمار، ١٩٦٠ .

دولافاييت (م): الأميرة دوكليف، باريس، الآداب الجميلة، ١٩٣٤ .

ديكارت (ر): خطاب الطريقة، باريس، غارنييه، ١٩٦٣ .

دوستويفسكي: - الشياطين(الممسوسون)، لوزان، طبعات رانكونتر، ١٩٦١

- المراهق، لوزان، طبعات رانكونتر، ١٩٦١ .

- الإخوة كارامازوف، لوزان، طبعات رانكونتر، ١٩٦١ .

دوفرين (م) - من أجل الإنسان، طبعة سوي، ١٩٦٨ .

دوبروفسكي (س) - لماذا النّقد الجديد؟ باريس ميركور دو فرانس، ١٩٦٦ .

دوبوس (ش)- ما هو الأدب؟ باريس، بلون، ١٩٤٥ .

- الحوار مع أندريه جيد، باريس، كوريا، ١٩٤٧ .

- اليوميات رقم / ١/ (١٩٢١ - ١٩٢٥) باريس - كوريا، ١٩٤٦ .
- اليوميات رقم / ٢/ (١٩٢٤ - ١٩٢٥) باريس - كوريا، ١٩٤٨ .
- اليوميات رقم / ٣/ (١٩٢٦ - ١٩٢٧) باريس - كوريا، ١٩٤٩ .
- اليوميات رقم / ٤/ (١٩٢٨) باريس - كوريا، ١٩٥٠ .
- اليوميات رقم / ٥/ (١٩٢٩)باريس - لاكومبا، ١٩٥٤ .
- اليوميات رقم / ٦/ (١٩٣٠ - ١٩٣١) باريس - لاكومبا، ١٩٥٥ .
- اليوميات رقم / ٧/ (١٩٣١ - ١٩٣٢) باريس - لاكومبا، ١٩٥٦ .
- اليوميات رقم / ٨/ (١٩٣٣)باريس - لاكومبا، ١٩٥٨ .
- الرّوحي في النوع الأدبي، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٥٧ .

دورا (م)، الحديقة الصغيرة، باريس، غاليمار، ١٩٥٥ .
- الترنيمة المرسلة، طبعات مينوي، ١٩٥٧ .
- هيروشيما يا حبّي، ١٩٦٠ .

إيكو (أو)، العمل المفتوح، باريس، سويْ، ١٩٦٥ .
- البنية الغائبة، مدخل إلى البحث السيميائي، باريس، ميركور دو فرانس، ١٩٧٢ .

إيلوار(ب)، الشعر والصّدق، باريس، نوشاتيل، لابراكونيير، ١٩٤٣ .

إيتيين(س)، دفاعٌ عن فقه اللغة، بروكسيل، بعث الكتاب، ١٩٦٥ .

فوكو (م)، الكلمات والأشياء، باريس، غاليمار، ١٩٦٦ .
- نظام الخطاب، باريس، غاليّمار، ١٩٧١ .

جونيت (ج)، دروب النّقد الحاليّة، باريس، ١٠/١٨، ١٩٦٨ .

-الصور، ١ ,٢ ,٣،باريس، سويْ، ١٩٦٦- ١٩٧٢ .

جيد(أ)، رواياتٌ وقصص، ودرامات نقدية أعمال غنائية، باريس، بلياد، غاليّمار .

- اليوميات (١٨٨٩ - ١٩٣٩) باريس، مكتبة لابلياد وغاليمار، ١٩٣٩ .

- اليـومـيـات، (١٩٣٩ - ١٩٤٩)، باريس، مكتب لابليـاد، وغـاليّمـار، ١٩٦٥ .

جيونو(ج)، فليدمْ فرحي، باريس، غراسيّه، ١٩٣٥ .

- نشيدُ العالم، باريس، غاليّمار، ١٩٣٤ .

- جنديّ الخيالة على السّطح، باريس، غاليّمار، ١٩٥٧ .

- طاحونة بولونيا، باريس، غاليّمار، ١٩٥٢ .

جوب(ج)، الوجيز في الأدب الفرنسي، بروكسيل، دوبويك، ١٩٥٠ .

غوبيه (آن - ماري)، شارل دو بوس، باريس، قران، ١٩٥١ .

غرونبيه(ج): الفن ومشكلاته، لوزان، طبعة رانكونتر، ١٩٧٠ .

غوسدورف(ج): هل العلومُ الإنسانية إنسانية، باريس، ١٩٦٧ .

هيدغر(م)، رسالةٌ في النزعة الإنسانية .

هيدنس(ك)، مفارقةٌ في الرّواية، غراسيّه، ١٩٦٤ .

هينكن(ل): النقد العلمي، باريس، ١٨٨٨ .

هوسّا(ن)، هاجسُ التعبير عند كوليت، بروكسل، قصر المجامع العلمية، ١٩٥٨ .

هيتييه(ج)، الشعرية عند فاليري، باريس، كولان ١٩٥٣ .

- روايات الفرد، باريس، فنون الكتاب، ١٩٢٨ .

- أندريه جيد، الجزائر، شارلو، ١٩٤٥ .

جالو(إ) - من باسكال إلى باريس، باريس، بلون، ١٩٢٧ .

جانفييه(ل)، المستحّمة، باريس، غاليّمار- ١٩٤٨ .

جوبير، أفكار، باريس، النّادي الفرنسي للكتاب، ١٩٥٤ .

جوهاندو(م)، جبر القيم الأخلاقية، باريس، غاليمار، ١٩٣٥ .

- التسبيحة، باريس، غاليّمار، ١٩٤٨ .

كريستيفا (ج) السيمياء، أبحاث من أجل التحليل السيميائي، باريس، سوي، ١٩٦٩ .

- ثورة اللغة الشعرية، باريس، سويْ، ١٩٧٤ .

كافكا : القضية، باريس، غاليّمار، ١٩٥٧ .

القصر، باريس، غاليمار، ١٩٣٨!

لانسون(غ)، أناس وكتب، باريس، لوسين - أودان، ١٨٩٦ .

- أبحاث في الطريقة، والنقد، والتاريخ الأدبي، باريس، آشيت، ١٩٦٥ .

طرائق التّاريخ الأدبي، الآداب الجميلة، ١٩٢٥ .

- ثلاثة أشهر من التعليم في الولايات المتحدة، ملاحظات وانطباعات أستاذ فرنسّي، باريس، آشيت، ١٩١٢ .

لاكان (ج)، كتابات ١و٢، باريس، سوي، ١٩٦٦ - ١٩٧١

لاربو(ف)، ا. و. بارنابوت، يوميات ميليونير، باريس، نادي المكتبات، ١٩٥٦ .

لوفيفر(فر)، أحاديث مع بول فاليري، باريس ، الكتاب، ١٩٢٦ .

ليونار (أ)، ألان - فورنييه ومولن الطويل - باريس، ديكليه دوبروبير، ١٩٤٣
ليفي - ستروس، الإنسان العاري، باريس، بلون، ١٩٧١ .
- الفكر الوحشي، باريس، بلون، ١٩٦٢ .
لوبيه(م)، أدب عصرنا، ٤مجموعات، باريس، كاستيرمان، ١٩٦٧ - ١٩٧٠ .
لونغهاي(ل.) نظرية الآداب الجميلة، باريس، تيكي، الطبعة السادسة، ١٩٠٠ .
ماغني(كل. إد) الأدب والنقد، باريس، بيّو، ١٩٧١ .
- تاريخ الرّواية الفرنسية، منذ عام ١٩١٨، باريس، سوي، ١٩٥٠
- بحث في حدود الأدب، باريس، بيّو، ١٩٦٧ .
- عصر الرواية الأمريكية، باريس، سويْ، ١٩٤٨ .
ماشيرّي (ب)، من أجل نظرية للإنتاج الأدبي، باريس، ماسبيرو، ١٩٦٦ .
مادول(ج)، استطلاعات، باريس، ديكليه دوبروير، ١٩٤٣ .
مالارميه: الأعمال الكاملة، باريس، مكتبة لابلياد، غاليّمار، ١٩٤٨ .
- أحاديث على الشعر، موناكو، طبعة دوروشيه، غاليّمار، ١٩٤٨ .
مالرو(أ) - الوضع الإنساني، باريس، غاليمار، ١٩٣٣ .
- الأمل، باريس، غاليمار، ١٩٣٧ .
مانسوي وآخرون، مواقع الرواية المعاصرة، والاعتراضات عليها، باريس، كلينكشيك، ١٩٧١ .
مانسوي (م)، خيال الحياة، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٧٠ .
- غاستون باشلار والعناصر، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٦٧ .

مارسيل(ج)، البشر ضد البشري، باريس، فيار، ١٩٥١ .

مارتان (كل)، جيد من خلال ذاته، باريس، سويْ، ١٩٦٣ .

مارتان دوغار(ر)، ملاحظات عن أندريه جيد، باريس، غاليّمار، مطبعة لابلياد، الجزء/ ٢/ .

مورياك (فر) – دفتر مذكّرات (١٩٦٥ – ١٩٦٧)، باريس، فلاماريون، ١٩٧٠ .

مورياك (كل)، اللاّأدب المعاصر، باريس، ألبان ميشيل، ١٩٥٨، طبعة مزيدة، ١٩٦٩ .

– من الأدب إلى اللاّأدب، باريس، غراسيّه، ١٩٦٩ .

مورون (ش)، من الاستعارات المستحوذة إلى الأسطورة الشخصية، باريس، جوزيه كورتي ، ١٩٦٣ .

– نظريات ومشكلات، إسهامات في الطرائق الأدبيّة، كوبنهاغن، مونسغارد، ١٩٥٨ .

مييه(ل .) وفاران (م)، البنيوية، باريس، الطبعات الجامعية، ١٩٧٠ .

ميشو(ج)، العمل الفني وتقنياته، باريس، نيزيه، ١٩٥٧ .

– البلاغ الشعري للرّمزية، باريس، نيزيه، ١٩٧١ .

موازان (كل) : هنري بريمون والشّعر الصّرف، باريس، مينار، ١٩٦٧ .

موندور(هـ) : حياة مالارميه، باريس، غاليمار، ١٩٤١ .

مونييه(إ) : أمل اليائسين، باريس، سويْ، ١٩٥٣ .

مونتيرلان(هـ. دو)، خدمة غير مفيدة، باريس، غراسيّه، ١٩٣٥ .

– الفتيات، باريس، غراسيّه .

- رحمةً بالنّساء، غراسّيه، ١٩٣٧ .

- شيطان الخير، باريس، غراسّيه، ١٩٣٧ .

- المجذومات، باريس، غراسّيه، ١٩٣٩ .

- الصّبيان، باريس، غاليّمار، ١٩٦٩ .

مونود(ج)، الصّدفة والضّرورة، بحثٌ في الفلسفةِ الطّبيعية لعلم الأحياء الحديث. باريس، سويْ، ١٩٧٠ .

مونتيني، أبحاث، طبعة بيير فيني، باريس، الطبعات الجامعية الفرنسية .P.U.F، ١٩٦٥ .

مورينو(ل)، المجلة الفرنسية القديمة في تاريخ الآداب، باريس، غاليمار، ١٩٣٩ .

مونان (ج) - مفاتيح من أجل الألسنية، باريس، سيفير، ١٩٦٨ .

- مدخل إلى السيميولوجيا، باريس، طبعات مينوي، ١٩٧٠ .

ميرلو - بونتي؛ المعنى واللامعنى، باريس، نيجيل، ١٩٤٨ .

- العلامات، باريس، غاليمار، ١٩٦٠ .

- علم ظاهرات الإدراك، باريس، غاليّمار، ١٩٦٧ .

نيمييه(ر)، رجل الخيالة الأزرق، غاليّمار، ١٩٥٠ .

نيزان (أ)، الأدب والقراءة، باريس، الطبعات الجامعية، ١٩٥٩ .

أوليبيه(كل)، الإخراج، باريس، ١٠/ ١٨/ .

أونيل(كا)، أندريه جيد ورواية المغامرة، سيدني، الطبّعات الجامعية، ١٩٦٩ .

أونيموس (ج)، التّواصل الأدبي، باريس، ديكليه دوبرووير، ١٩٧٠ .

- أفكار وأبحاث في النقد الجديد، باريس، الآداب الجميلة، ١٩٦٩ .

- الاختناقُ والصرّخةُ، باريس، ديكليه دوبروويز، ١٩٧١ .

أونيموس(ج وآخرون) . في العالم الحالي، باريس، ديكليه دوبروير، ١٩٧١ .

باسكال، أفكار وكتيبات، باريس، آشيت، ١٩٣٧ .

باران(بر) : أبحاث حول طبيعة اللغة وتكوينها، باريس، غاليّمار، ١٩٤٣ .

- حيرة الاختيار، باريس، غاليّمار، ١٩٤٦ .

- في الجدل، باريس غاليّمار، ١٩٥٣ .

بولان(ج) ؛ أزهار تارب، أو الإرهاب في الأدب، باريس، غاليّمار، ١٩٤١ .

بيغي(ش)، زانغويل، دفاتر الخمسة عشر يوما، ١٩٠٤ .

- المال، باريس، غاليمار، ١٩٣٢ .

- الأعمال (١٨٩٨ - ١٩٠٨)، باريس، مكتبة لابلياد، غاليّمار، ١٩٤٩ .

- الأطروحة، باريس، غاليمار، ١٩٥٥ .

- في هذا الصبّاح الذي يبزغ، باريس، غاليّمار، ١٩٥٢ .

بيكار(ر) : النّقد الجديد، أو الدَّجل الجديد، باريس .ج .ج بوفير، ١٩٦٥ .

بيكون(غ) - نظرة شاملة حول الأدب الفرنسي الجديد، باريس، غاليّمار، ١٩٤٩ .

- مدخل إلى علم جمال الأدب، باريس، ١٩٥٣ .

- استخدام القراءة في ثلاث مجلّدات، ميركور دو فرانس، ١٩٦٠-١٩٦٣ .

بينجيه(ر) : صلاة الأموات، باريس، طبعات مينوي، ١٩٦٨ .

بونج : (فر) من أجل ماليرب في عصرنا، باريس، غاليّمار، ١٩٦٥ .

- طرائق، باريس، غاليّمار - أفكار، ١٩٧١ .

- الانحياز للأشياء تتلوه : قصائد، باريس، غاليّمار، ١٩٦٧ .

- مصنع المرج، سكيرا، ١٩٧١ .

أفلاطون : الجمهورية، باريس، غارنييه .

بوليه(ج)، دراسات في الزمن البشري، باريس، بلون، ١٩٤٩ .

- المسافة الداخلية، باريس، بلون، ١٩٥٢ .

- مقياس اللحظة، باريس، بلون، ١٩٦٨ .

- تحوّل الدائرة، باريس، بلون، ١٩٦١ .

- الوعي النقدي، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٧١ .

بريفو (ج) ومعاونون آخرون، مشكلات الرواية، بروكسيل، لاكاروفور، ١٩٤٥ .

بروست(م) - البحث عن الزمن المفقود، باريس، غاليّمار، ١٦ مجلّداً، الطبعة ١٥٩ -١٩٣٨ .

- ضد سانت - بوف، باريس، غاليمار - أفكار، ١٩٦٥ .

راديغيه(ر)، حفلة رقص الكونت دورجيل، باريس، كتاب الجيب .

ريمون(م)، أزمة الرواية من مرحلة ما بعد الطبيعية حتى العشرينات، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٦٦ .

- من بودلير إلى السوريالية، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٤٧ .

رينان(إ)، مستقبل العلم، باريس، كولان، ١٩٥٩ .

رينار(ج)، تواريخ طبيعية، باريس، غاليّمار .

- يوميات، باريس، غاليّمار، ١٩٣٥ .

رينوفيل(ر . دو)، التجربة الشعرية، باريس، غاليمار، ١٩٣٨، طبعة جديدة (١٩٧٤).

روفيل(ج ف) محاكمة سانت إكزوبري، باريس، طبعة بيير لافّون، ١٩٦٧ .

ريفير دي(ب) قفاز الشعر، باريس، ١٩١٨ .

ريكاردو(ج)، مرصد كان، باريس، طبعات مينوي، ١٩٦١ .

- سقوط القسطنطينية، باريس، طبعات منتصف الليل، ١٩٦٥ .

- مشكلات الرواية الجديدة، باريس، سويْ، ١٩٦٧ .

- الأمكنة المعينة، باريس، غاليمار، ١٩٦٩ .

- ثورات صغرى، باريس، غاليمار، ١٩٧١ .

- في سبيل نظرية للرواية الجديدة، باريس، سوي، ١٩٧١ .

- الرواية الجديدة، باريس، سوي، ١٩٧٣ .

ريكاردو(ج) ومعاونوه: الرواية الجديدة، بالأمس واليوم ١-المشكلات العامة.

٢ - الممارسات، باريس، ١٠/١٨/ - ١٩٧٢ .

ريشار (ج . ب)، الأدب والإحساس، باريس، سويْ، ١٩٥٤ .

- الشعر والعمق، باريس، سوي، ١٩٥٥ .

- إحدى عشرة دراسة على الشعر الحديث، باريس، سوي، ١٩٦٤ .

- عالم مالارميه الخيالي، باريس، سوي، ١٩٧٤ .

رامبو، الأعمال الكاملة، باريس، كلاسيك غارنييه، ١٩٦٤ .

ريفيير (ج)، دراسات، باريس، غاليّمار، ١٩١١ .

- المحبوبة، باريس، غاليمار، ١٩٢٣.

- بضع خطوات إلى الأمام في دراسة القلب الإنساني (فرويد وبروست، في دفاتر الغرب، ١٩٢٧.

- دراسات جديدة، باريس، غاليّمار، ١٩٤٧.

- مراسلات مع بول كلوديل (١٩٠٧ - ١٩١٤) باريس، بلون، ١٩٢٦.

- على خطى الربّ، باريس، غاليّمار، ١٩٢٥.

روب- غرييه (أ)، من أجل رواية جديدة، باريس، طبعات مينوي، ١٩٦٣.

- الممحايات، باريس، طبعات مينوي، ١٩٥٣.

- المخالس، باريس، طبعات مينوي، ١٩٥٥.

- الغيرة، باريس، طبعات مينوي، ١٩٥٧.

- في المتاهة، باريس، طبعات مينوي، ١٩٥٩.

- منزل اللقاء، باريس، طبعات مينوي، ١٩٦٥.

- مشروع ثورة في نيويورك، باريس، طبعات مينوي، ١٩٧٠.

- الانزلاقات التدريجية للمتعة، طبعات مينوي، ١٩٧٤

روسو (ج - ج)، إميل، باريس، غارنييه، ١٩٦٤.

روسّيل (ر.)، لوكوس سولوس، باريس، فوليو - غاليمار، ١٩٦٣.

روسّيه (ج)، الشكل والدلالة، باريس، جوزيه كورتي، ١٩٦٤.

روفيه (ن)، مدخل إلى النحو التوليديّ، باريس، بلون، ١٩٦٧.

سانت إكزوبري(أ)، الطيران الليلي، باريس، غاليّمار، ١٩٣١ .

سان - بيير(م)، الارستقراطيون، باريس، المائدة المستديرة، ١٩٥٤ .

- الكتّاب، باريس، كالمان - ليفي، ١٩٥٧ .

ساروّت(ن)، انتُحاءات، باريس، دونويل، ١٩٣٦ .

- عصر الشكّ، باريس، غاليّمار، ١٩٥٦ .

- القبة المكوكبة، باريس، غاليّمار، ١٩٥٩ .

- الثمار الذّهبية، باريس، غاليّمار، ١٩٦٣ .

- صورة مجهول، باريس، غاليّمار، ١٩٤٧ .

سامسون ، القلق الإنساني، باريس، سبيس، ١٩٢٥ .

سارتر(ج. ب)، مواقف/ ٢/ ، باريس، غاليمار، ١٩٤٨ .

- الغثيان، باريس، غاليّمار، ١٩٤٧ .

- الوجود والعدم، باريس، غاليّمار، ١٩٤٧ .

- بودلير، باريس، غاليّمار، ١٩٤٧ .

- نقد العقل الجدلي، باريس، غاليّمار، ١٩٦٠ .

- الكلماتّ، باريس، غاليّمار، ١٩٦٣ .

- سان جونيه، ممثلاً وشهيداً، باريس، غاليّمار، ١٩٥٢ .

- فلوبير، باريس، غاليّمار، ١٩٧١ .

سوسير(ف)، محاضرات في الألسنية العامة، باريس، بيّو، ١٩٦٥ .

سيغال(إ)، قصة حبّ(Love Story) ، باريس، أوبييه- فلاماريون.

سيمون(كل) : الفندق الفخم، باريس، طبعات مينوي، ١٩٦٢ .

- معركة فارسال، باريس، طبعات مينوي، ١٩٦٩ .

سيمون(ب-هـ)، قضية البطل، باريس، سوي، ١٩٥٠ .

- شهود الإنسان، باريس، كولان، ١٩٥١ .

- ما هو الأدب؟ فريبور، مكتبة دوس، ١٩٦٣ .

- أسئلة موجّهة إلى العلماء، باريس، سوي، ١٩٦٩ .

- المراهنة على الإنسان، باريس، سوي، ١٩٦٣ .

- الفكر والتاريخ، بحثٌ في الوعي التاريخي في أدب القرن العشرين، باريس، سوي، ١٩٥٨ .

سولير(ف)، عزلةٌ غريبة، باريس، سوي، ١٩٥٨ .

- المنتزه، باريس، سوي، ١٩٦١ .

- دراما، باريس، سوي، ١٩٦٥ .

- أعداد، باريس، سوي، ١٩٦٨ .

- منطقيات، باريس، سوي، ١٩٦٨ .

- قواعد، باريس، سوي، ١٩٧٢ .

- في المادّية، باريس، سوي، ١٩٧٤ .

- هـ، باريس، سوي، ١٩٧٣ .

سوفوكل، أنتيغونا، باريس، آتييه، ١٩٥٨ .

ستاروبينسكي(ج)، جان - جاك روسّو، الشفافية والعائق، باريس، غاليمار، ١٩٧٢ .

- العلاقة النقدية، باريس، غاليمار، ١٩٧٠ .

ستندال، الأعمال، مكتبة لابلياد، غاليّمار، ١٩٤٧، ١٩٥٥ .

ستيرن(ك)، رفض المرأة، مونريال، طبعة، H.M.H، ١٩٦٥ .

تيريان(ف)، ثورة غاستون باشلار في النقد الأدبي، باريس، كلينكشك، ١٩٧٠ .

تيبوديه(أ)، تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٩ حتى أيامنا، باريس، ستوك، ١٩٣٦ .

- أفكار في الرواية، باريس، غاليمار، ١٩٣٨ .

- أفكار في الأدب، رقم/ ١/ باريس، غاليمار، ١٩٣٨ .

- أفكار في الأدب، رقم/ ٢/ باريس، غاليمار، ١٩٤٠ .

- أفكار في النقد - باريس، غاليمار، ١٩٣٩ .

- فيزيولوجيا النّقد، باريس، نيزيه، ١٩٧١ .

- شعر ستيفان مالارميه، باريس، غاليمار، ١٩١٢ .

تيلار دو شار دان(ب)، الظّاهرة البشرية، باريس، سويْ، ١٩٥٥ .

- مستقبل الإنسان، باريس، سويْ، ١٩٥٩ .

- أوضح رأيي، باريس، سويْ، ١٩٦٦ .

تودوروف(تزفيتان)، ماهي البنيوية؟ باريس، سويْ، ١٩٦٨ .

- نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروّس، باريس، سويْ، ١٩٦٦ .

- شعرية النثر، باريس، سويْ، ١٩٧١ .

- مدخل إلى الأدب الغرائبي، باريس، سويْ، ١٩٧٢ .

تودوروف(تزفيتان) وديكرو(و)، المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، باريس، سوي، ١٩٧٢ .

توانيه(ب) وغريتّي(ج) البنيوية، علمٌ ومذهبيّة، باريس، بوشين، ١٩٦٨ .

تزارا(تر)، المغامرة الأولى للسيّد أنتي بيرين، زوريخ، ١٩١٦ .

- خمس وعشرون قصيدة، زوريخ، ١٩١٨ .

- سبعة بيانات دادائية، باريس، ج.ج بوفير، ١٩٦٣ .

فاليري(ب)، الأعمال، المجلدّ الأول والثاني، باريس، مكتبة لابلياد، غاليمار ١٩٥٧ - ١٩٦٠ .

فيغليان(ب)، التوميّة الجديدة ومرض العصر الجديد، حياة الآداب، العدد: / ١٨/ .

فيريست(ج)، الوجيز في الأدب، باريس، بروج، ديكليه دوبرووير، ١٩٣١ .

فيار(ج)، فلسفة الفنّ الأدبي والاشتراكية، حسب بيغي، باريس، كلينكشك، ١٩٦٩ .

فيبير (ج.ب)، تكوّن العمل الشعري، باريس، غاليمار، ١٩٦٠ .

- المجالات الموضوعاتية، باريس، غاليمار، ١٨٦٣ .

فيدليه(ول) نحلات أريستيا، بحثٌ في مصير الفنون والآداب، باريس، ديكليه دوبرووير، ١٩٣٦ .

فيليك(ر) وفارين(أ) - نظرية الأدب (بالإنكليزية)، نيويورك، الطبعة الثالثة، آركور، شركة بريس أند وورلد، ١٩٦٢، ترجمة دار نشر سويْ، ١٩٧١ .

المحتويات

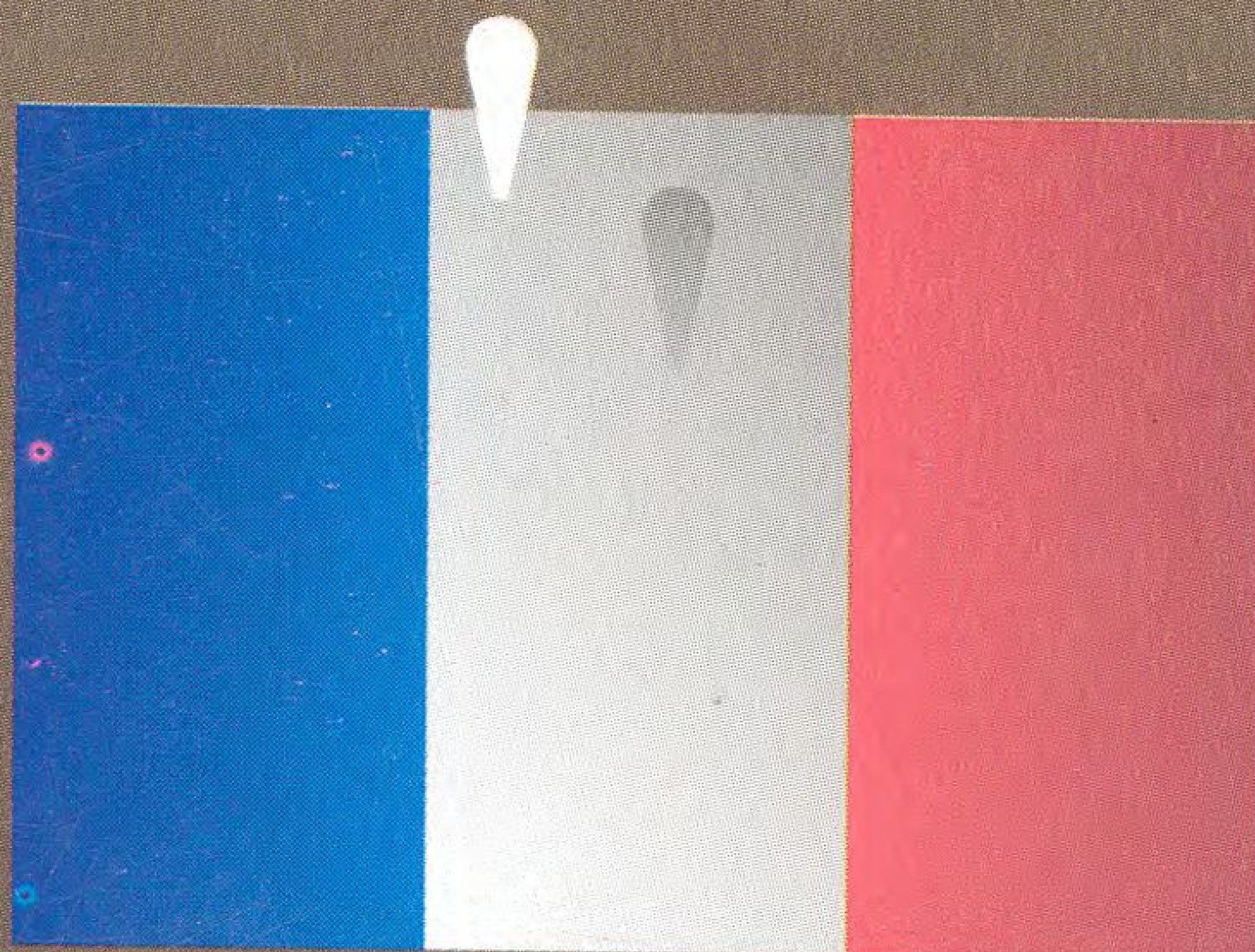
الصفحـة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٢

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

أزمة مفهوم الأدب في فرنسا

في القرن العشرين









سعر النسخة داخل القطر ١٧٥ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل ٣٥٠ ل.س